UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01688369 6

BELGISCHE KUNST-DENKMÄLER

ERSTER·BAND

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of Toronto

http://archive.org/details/belgischekunstde01clem

BELGISCHE KUNSTDENKMÄLER

BAND I

BELGISCHE KUNSTDENKMÄLER

IN VERBINDUNG MIT

JULIUS BAUM · MAX CREUTZ · HERMANN FLESCHE · MAX J. FRIEDLÄNDER · GUSTAV GLÜCK · ADOLPH GOLDSCHMIDT RICHARD GRAUL · AUGUST GRISEBACH · RICHARD HAMANN · ERWIN HENSLER · FRITZ HOEBER · HUGO KEHRER · WILHELM KÖHLER · MARTIN KONRAD · HERMANN MYLIUS · RUDOLF OLDENBOURG · LUDWIG PAFFENDORF · GRETE RING · MAX SCHMID-BURGK · HERMANN SCHMITZ · HANS VOGTS · KARL WACH · FRIEDRICH WINKLER

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL CLEMEN

ERSTER BAND

VOM NEUNTEN BIS ZUM ENDE DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS

MIT 44 TAFELN IN MEZZOTINTOGRAVURE UND 333 ABBILDUNGEN IM TEXTE

VERLAG F. BRUCKMANN A.-G. / MÜNCHEN 1923

LIBRARY
FEB 21 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

N
6961
C4
Bd. 1

VORWORT

In den beiden Bänden, die den Titel »Belgische Kunstdenkmäler« tragen, haben sich vierundzwanzig deutsche Kunstgelehrte und Architekten zu einer gemeinsamen Veröffentlichung zusammengefunden, die zugleich den Schlußstein einer mehrjährigen Zusammenarbeit mit den gleichen Zielen bildet, zum Teil in Weiterführung und Vollendung schon vor langer Zeit begonnener Sonderstudien. Die vierundzwanzig Aufsätze dieser beiden Bände, die einzelne hervorragende Kunstwerke, einzelne Gruppen von solchen oder einzelne Künstler behandeln, sollen zugleich in nuce den Versuch einer Entwicklung der Kunst im Gebiet des heutigen Belgiens vom 9. bis zum 18. Jahrhundert darstellen. Die Themen sind somit gleichmäßig aus den Gebieten der Architektur wie der malerischen und plastischen Künste gewählt, neben der Tafelmalerei kommt die Kunst der Bildteppiche, der Glasmalerei und der Buchmalerei, neben der großen Plastik die Goldschmiedekunst und die Welt der kirchlichen und profanen Ausstattung zu Worte. Diese gesammelten Abhandlungen möchten einen Beitrag zur Geschichte und Erforschung der niederländischen Kunst bilden, die mit der deutschen Kunstentwicklung wie mit der deutschen Kunstgeschichtschreibung durch hundert Fäden unlösbar verknüpft ist.

Die Basis, auf der die meisten dieser Einzeluntersuchungen entstanden sind, war das Zusammenarbeiten an der Sammlung des zerstreuten und zum Teil so schwer zugänglichen kunstgeschichtlichen Materials in Belgien während der letzten Kriegsjahre. Schon in den ersten Monaten nach der Besetzung hatte das neueingerichtete deutsche Generalgouvernement die ihm zufallende Fürsorge für das gesamte Bauwesen ebenso dem Geiste der belgischen Kunstverwaltung gemäß wie getreu den in der Heimat gepflegten Überlieferungen auf die Denkmalpflege auszudehnen gesucht. Neben den ersten Bestrebungen, im Sinne des Haager Abkommens über die Gesetze und Gebräuche des Landkrieges auf diesem Gebiet nach Möglichkeit das öffentliche Leben wiederherzustellen und auch in dieser Zeit der Bedrängnis die Fürsorge für die alten Baudenkmäler wie für das gesamte Museumswesen weiterzuführen, gingen schon im Jahre 1915 die ersten Aufnahmearbeiten und kunstwissenschaftlichen Untersuchungen von wichtigen, besonders gefährdeten Baudenkmälern des Landes her. Auf Anregung des damaligen Generalgouverneurs Freiherrn VON BISSING wurden die drei großen Zisterzienserklosterkirchen Orval, Villers und Aulne im Laufe des Jahres 1915 durch Studierende und Professoren der Technischen Hochschule in Dresden unter Leitung des Geheimen Hofrats Prof. Dr. CORNELIUS GURLITT

aufgenommen; als Resultat dieser Untersuchungen erschien im Jahre 1916 im Zirkelverlag zu Berlin unter dem Titel »Die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien« von PAUL CLEMEN und CORNELIUS GURLITT ein stattlicher Folioband mit 272 Abbildungen und 29 Tafeln, der die Augen der weiteren wissenschaftlichen Welt auf diese glänzenden Denkmäler der kirchlichen Baukunst auf belgischem Boden lenken wollte.

Die dauernde oder vorübergehende Anwesenheit einer so großen Zahl deutscher Kunstgelehrter und Architekten in militärischen oder zivilen Stellungen oder mit Sonderaufträgen in Belgien hatte ganz von selbst den Wunsch wachgerufen, diese Zeit auch zu kunstgeschichtlichen Arbeiten zu benutzen. Über die selbständig entstandenen Einzel- und Gelegenheitsarbeiten über Antwerpen, Brüssel, Namur, Dinant hinaus ergab sich der Gedanke einer systematischen Sammlung des kunstgeschichtlichen Materials. An Stelle des ursprünglichen Projektes, nur die Deutschland zunächst gelegenen Provinzen wegen ihrer Verwandtschaft mit der niederrheinischen Kunst durchzuarbeiten, trat der Plan, aus der Fülle der in Belgien erhaltenen Kunstdenkmäler in weitestem Umfange das Wichtigste aufzunehmen und auch das bisher weniger bekannte Material in den Dienst der Forschung aller Länder zu stellen.

Es konnte sich dabei weder um eine eigentliche Denkmälerstatistik noch um die systematische Anlage eines Denkmälerarchivs handeln. Beides waren Aufgaben der heimischen belgischen Organisationen, mußten diesen vorbehalten bleiben und konnten nur von diesen und den heimischen Kräften durchgeführt werden. Der große, von der schon 1835 begründeten, durch das Vertrauen des Landes getragenen Commission Royale des Monuments et des Sites aufgestellte Plan einer wirklichen gleichmäßigen Denkmälerinventarisation ist leider nicht zur Ausführung gekommen. Die Provinzialcomités für die Denkmalpflege in den einzelnen Provinzen sind dafür selbständig, aber mit einem voneinander abweichenden Programm vorgegangen. Für zwei Provinzen, für Brabant und Antwerpen, sind kleine, illustrierte Inventare für den Verwaltungsgebrauch veröffentlicht, die aber nur die Ausstattung der öffentlichen Gebäude bringen, nicht diese selber behandeln und darstellen, und die wichtigsten profanen Denkmäler, zumal die Schloßanlagen und den städtischen Wohnbau sowie die Sammlungen ganz auslassen. Von dem nach einem weiteren Plan begonnenen Inventar der Provinz Ostflandern ist nur ein kleiner Teil erschienen. In Brügge lag der frühe Versuch eines Verzeichnisses der Kunstdenkmäler von COUVEZ vor, in Gent ist ein archäologisches Inventar begonnen, das in zufälliger Folge einzelne Kunst- und historische Denkmäler behandelt. Für einzelne der nördlichen Provinzen bietet einen gewissen, aber nur beschränkten Ersatz die große Veröffentlichung der Inscriptions funéraires et monumentales, die immer auch die Würdigung der kirchlichen Gebäude mitbringt. Im übrigen ist der Forscher auf die Benutzung der ungewöhnlich ausgedehnten, aber zugleich außerordentlich zerstreuten provinzialen und lokalgeschichtlichen Literatur angewiesen. Die Zahl der Annales, Bulletins und sonstigen Ver-

öffentlichungen der historischen, archäologischen, künstlerischen Gesellschaften, Vereine und Kommissionen ist eine fast unübersichtlich große, die eigentlich wieder eine eigene Bibliographie verlangen würde. Es sind Zeitschriften darunter, die die höchsten wissenschaftlichen Ansprüche befriedigen, zum Teil mit einer vorbildlich redigierten regelmäßigen Literaturschau, andere sind wie in dem Arbeitsgebiet so auch in dem Gesichtskreis vielfach eingeengt und beschränkt. Und neben dieser Zeitschriften-Literatur steht eine ebenso große und reiche Lokalliteratur, die in beschreibender Form eine Übersicht und eine geschichtliche Darstellung der Kunstdenkmäler einzelner Städte bringt, bis herab zu den in grosser Zahl vertretenen Führern — und hier sind trotz der Knappheit der Darstellung noch immer an der Spitze zu nennen der deutsche BAEDEKER und der Franzose JOANNE. Eine Übersicht dieser Literatur gibt es leider nicht, die Bibliographie der belgischen Geschichte von HENRI PIRENNE vermag nur das Wichtigste aufzuführen, dafür hat der Touring-Club de Belgique durch EDMOND SOMVILLE ein sehr nützliches und wertvolles Répertoire bibliographique herausgegeben, das, geographisch angeordnet, die ältere topographische, historische und kunstarchäologische Literatur bis zum Jahre 1903 umfaßt. — Es fehlt auch an einer gleichmäßigen geographisch-statistischen Beschreibung des Landes in seinen einzelnen Teilen. Die nach einem allzugroßen Plan begonnene Veröffentlichung von WAUTERS und TARLIER, La Belgique ancienne et moderne, géographie et histoire des communes belges ist leider sehr bald steckengeblieben, einen sehr bescheidenen Ersatz gibt das das ganze Land umfassende zweibändige Werk von JOURDAIN et VAN STALLE, Dictionnaire de géographie historique du Royaume de Belgique. Den glänzenden Veröffentlichungen des ANTONIUS SANDERUS, seiner Flandria illustrata (1641) und seiner Chorographia sacra Brabantiae (1659) und ihren Nachfolgern, den Le ROY, BUTKENS, CANTILLON, SAUMERY, hat dies letzte halbe Jahrhundert nichts Ähnliches an die Seite zu setzen.

Ein Denkmälerarchiv für den ganzen Umfang des Königreiches war auf der anderen Seite in der Sammlung von Photographien bei dem Museum du Cinquantenaire in Brüssel angelegt worden, mit glänzender Vertretung einzelner Gruppen und Gattungen von Kunstwerken, aber bislang ohne topographische Vollständigkeit — und diese Aufnahmen waren eben auch nur an der einen Stelle zugänglich. Hier konnte die Tätigkeit der deutschen Gelehrten und Architekten fördernd einsetzen. Es handelte sich für uns ausschließlich um eine umfangreiche Sammlung des kunstgeschichtlichen Materials in Gestalt von photographischen Aufnahmen wie von Zeichnungen und Aufmessungen und von bibliographischen Nachweisen.

Die Arbeiten sind im Sommer 1917 eingeleitet worden, zunächst dank der besonderen Förderung eines bekannten süddeutschen Mäcens, des Geheimen Hofrates LOUIS LAIBLIN in Pfullingen. Dann hat Kaiser WILHELM II. wie bei dem Schutz der Kunstwerke im besetzten Gebiet der deutschen Bewunderung für diese Denkmälerwelt und der Sorge

um ihre Erhaltung auf Grund einer ihm vorgelegten, von dem preußischen Kultusminister Dr. SCHMIDT-OTT und dem preußischen Finanzministerium warm befürworteten Denkschrift dadurch Ausdruck gegeben, daß er dem Unternehmen seine lebhafte persönliche Förderung zuwandte und hierfür einen bedeutenden Betrag aus der preußischen Generalstaatskasse anwies. Dieses Interesse des Kaisers, das das Unternehmen in seinem ganzen Verlaufe begleitete, gestattete erst, die Arbeit nach einem größeren Maßstabe einzurichten. Die gesamten Arbeiten sind endlich in Würdigung der Tatsache, daß es sich hierbei ebensosehr um die Interessen der belgischen Kunstverwaltung wie der deutschen Wissenschaft handele, noch während der Kriegsjahre durch das Reichsamt des Innern weitgehend unterstützt worden. In Belgien fand die Tätigkeit der deutschen Gelehrten die beste Hilfe durch das Interesse, das das deutsche Generalgouvernement, voran der Generalgouverneur Freiherr VON FALKENHAUSEN, der Arbeit entgegenbrachte, und durch die persönliche weitgehende Förderung seitens der beiden Verwaltungschefs für Flandern und Wallonien, der Herren SCHAIBLE und HANIEL, die dem Unternehmen auch über die Dauer ihrer dortigen Tätigkeit hinaus treue Freunde und fürsorgende Berater geblieben sind. An der Spitze der kleinen Organisation stand ein Vorstand von drei Mitgliedern: Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. CLEMEN als Leiter und Vorsitzender, Landrat Freiherr VON WILMOWSKI, Geheimer Regierungsrat BODENSTEIN. Als Geschäftsführer beim Generalgouvernement und zugleich als vermittelnde Stelle zwischen allen Abteilungen und Behörden fungierte von Anfang an Museumsdirektor Dr. HENSLER (Dresden), unterstützt durch Dr. GRILL (Worms), Dr. BURGER (München), Dr. HUPP (Düsseldorf). In jeder Provinz wurden die Arbeiten durch einen Abteilungsleiter geordnet. Als solche waren tätig: In Brabant Dr. HENSLER (Dresden), in Antwerpen Prof. Dr. KEHRER (München), in Ostflandern Prof. Dr. RAUCH (Gießen), in Westflandern für das Gebiet des Marinekorps Architekt Dr. FLESCHE (Chemnitz), für das Westgebiet Freiherr VON SCHENK ZU SCHWEINSBERG (Darmstadt), für den Hennegau Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. SCHMID-BURGK (Aachen), für Luxemburg Architekt PAFFENDORF (Köln), für Namur Architekt Freiherr VON SCHMIDT (München), für Lüttich erst Prof. LAUR (Friedrichshafen), später Prof. Dr. BAUM (Stuttgart), der zugleich Limburg bearbeitet hat. Neben den Abteilungsleitern waren noch weitere Kunsthistoriker und eine Anzahl von Architekten und Photographen tätig. In Antwerpen arbeitete als Assistent des Abteilungsleiters Dr. KONRAD, in Gent Prof. SCHÖLERMANN, in dem Hennegau nahm an den Arbeiten teil Fräulein Dr. RING. Die Abteilung der Bilderhandschriften leitete selbständig Museumsdirektor Dr. KÖHLER (Weimar). Wertvolle Förderung und Beratung fanden die Arbeiten durch Geheimen Regierungsrat Prof. Dr. GOLDSCHMIDT (Berlin), Prof. Dr. GRAUL (Leipzig) und Prof. Dr. DVOŘÁK (Wien), in der Heimat vor allem bei dem Generaldirektor der Museen VON BODE (Berlin). Die zeichnerischen Aufnahmen in den wallonischen Provinzen unterstandem dem Architekten PAFFENDORF (Köln).

Teils den einzelnen Provinzen zugeteilt, teils nach Bedarf im ganzen Lande tätig, war eine ganze Reihe von hervorragenden Architekten mit zeichnerischen Aufnahmen der Baudenkmäler beschäftigt, darunter Prof. WACH (Düsseldorf), MATTHIES (Bardowik), Dr.VOGTS (Traben-Trarbach), NAGEL (Nürnberg), Regierungsbaumeister DARR (Hannover), NOLTE (Berlin), WITTMANN (Karlsruhe). Eine sehr wesentliche Förderung erhielt die Arbeit dadurch, daß auf Veranlassung des preußischen Kultusministeriums die preußische Meßbildanstalt unter der Leitung des Regierungsrats VON LÜPKE (Berlin) mit ihrem geschulten Personal und ihren glänzenden Apparaten sich in den Dienst des Unternehmens stellte, und daß Prof. Dr. HAMANN (Marburg) sich persönlich der detaillierten Aufnahme und Durcharbeitung einer großen Reihe von Denkmälern annahm. Herr Dr. STOEDTNER (Berlin) widmete dem Unternehmen in Würdigung seiner allgemeinen Bedeutung seine eingehende Tätigkeit, Frau Dr. DEETJEN (Hagen), zum Teil in Anlehnung an die Organisation des Folkwangmuseums in Hagen, hat dem Unternehmen die Unterstützung ihrer feinen Kunst geschenkt. Unter den photographischen Mitarbeitern ist vor allem HANNS HOLDT (München) zu nennen. Alle diese und die sonstigen Mitarbeiter haben mit aufopfernder Hingabe, lediglich um der Sache willen, und getrieben von dem Interesse für die belgische Kunst, dem gemeinsamen Unternehmen ihre Kraft und ihre Zeit gewidmet und sind ihm noch weit über die eigentliche Dauer ihrer Tätigkeit hinaus treugeblieben.

Es dürfen hier noch mit gebührendem Dank die Namen einer Reihe deutscher Herren in zivilen oder militärischen Stellungen in Belgien aufgeführt werden, die der Arbeit der deutschen Gelehrten eine freundliche und verständnisvolle wertvolle Förderung geschenkt haben. Bei dem Generalgouvernement hatte der Geheimrat VON STREMPEL, der General VON WINTERFELD, der Oberquartiermeister Oberst HELLFRITZ, der Graf Franz zu ORTENBURG, der Rittmeister ANDERSEN unsere Tätigkeit weitgehend unterstützt, von den damals in Brüssel tätigen Beamten sind vor allem der Bezirksamtmann Freiherr VON STENGEL und der Chef der Bibliotheksverwaltung, Bibliothekar Dr. OEHLER zu nennen, unter den Präsidenten der Provinzen dürfen die Herren Landrat ECKER in Gent, Geheimrat HORNING in Lüttich und Geheimrat KAUFMANN in Luxemburg besonders hervorgehoben werden, unter den Zivilkommissaren die Herren Regierungsrat VON WEDDERKOP in Brüssel, Dr. KREUTER in Löwen, Regierungsassessor VON HAMMACHER in Tournai.

Die Arbeiten und Aufnahmen sind durch die Ereignisse der Herbstmonate des Jahres 1918 unterbrochen worden. Im Augenblick des Rückzuges war der größere Teil des Programmes erledigt, aber der Grad der Vollständigkeit und der Maßstab der Durchführung war in den einzelnen Provinzen ein sehr verschiedener. Eine spätere Ergänzung war nur in einem sehr bescheidenen Umfang möglich. Immerhin war eine große und wichtige Arbeit durch dies Zusammenwirken geleistet worden. Nicht unbeträchtliche

Teile des kostbaren, für die Wissenschaft gesammelten Materials von Aufnahmen und von fast 10000 Platten sind dann bei der uns auferlegten überstürzten Räumung zurückgeblieben oder verlorengegangen.

Die Wiedererlangung und Zusammenstellung des verstreuten Materials beanspruchte erhebliche Zeit, noch mehr die systematische Ordnung der wissenschaftlichen Sammlung. Um die erste Arbeit haben sich Dr. HENSLER (Dresden) und Dr. HUPP (Düsseldorf) erfolgreich bemüht. Als Assistenten bei der für die Bearbeitung in Bonn begründeten Kommission haben von 1919 an Dr. KONRAD (Danzig), von 1920 an Dr. KRUSE (Godesberg) und Fräulein Dr. HUYSSEN (Bonn) ihre Zeit der Aufstellung eines systematischen Kataloges der Aufnahmen, der umfänglichen und mühsamen Bibliographie und eines beschreibenden Verzeichnisses der Kunstdenkmäler selbst gewidmet. Die Provinz Ostflandern ist dabei selbständig von Prof. Dr. RAUCH (Gießen) bearbeitet worden. Das Verzeichnis der belgischen Bilderhandschriften, von denen allein etwa 900 neue Aufnahmen vorliegen, ist von Dr. KÖHLER (Weimar) hergestellt. Der opferwilligen geduldigen Arbeit all dieser Mitarbeiter gebührt besonderer Dank. Zurzeit liegt als Ergebnis der gemeinsamen Tätigkeit vor ein umfangreiches Manuskript, das eine Geschichte und kritische Beschreibung der aufgenommenen Baudenkmäler und Kunstschätze bringt, mit der Zusammenstellung der historischen, topographischen und kunsthistorischen Literatur und einem Verzeichnis der Abbildungen. Einen Auszug aus dem gesammelten Material zu bringen in Gestalt eines besonderen Bandes möchten sich die Herausgeber für einen günstigeren Zeitpunkt vorbehalten. Die zusammengetragenen wissenschaftlichen Materialien, die von uns hergestellten neuen Aufnahmen zusammen mit den sonst vorhandenen und erreichbaren älteren und neueren Aufnahmen sind im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn deponiert, das zugleich eine systematische Bibliothek zur Topographie und Kunstgeschichte Belgiens besitzt. Die Platten sollen bei der in Verbindung mit dem Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung begründeten Staatlichen Bildstelle in Berlin aufbewahrt werden.

Trotz des Verlustes eines bedeutsamen Teiles unseres Materials, trotz der Lückenhaftigkeit unserer Sammlungen haben die an diesem Unternehmen Beteiligten und die für die niederländische Kunstforschung besonders interessierten deutschen Gelehrten und Architekten geglaubt, ihre begonnenen Studien und Sammlungen weiterführen zu sollen. Die Aufgaben der wissenschaftlichen Forschung schienen ihnen über dem Trennenden der äußeren Zeitumstände zu stehen, ihr inneres Verhältnis zu der niederländischen Kunst war weder durch das Jahr 1914 noch durch das Jahr 1918 verändert. Die enge Berührung mit so vielen Meisterwerken der Kunst auf dem belgischen Boden in den vier verhängnisvollen schweren Jahren hatte uns manche wichtigen Probleme lebendiger erfassen, viele Beziehungen zu der Kunst der Nachbarländer in klarerer Beleuchtung sehen gelehrt. Für die wissenschaftliche Welt in der Heimat und für die gesamten gebildeten Kreise

Deutschlands war die niederländische Kunst und Kultur durch die Ereignisse jener Jahre von einer ganz anderen unmittelbaren Bedeutung geworden. In dem Kampfgebiet haben wir mit wachsender Sorge und tiefer Trauer immer mehr von den von uns geliebten und bewunderten Kirchen und Schlössern in Trümmer sinken sehen. Viele Tausende von Deutschen haben in der Kriegszeit voll ehrfürchtiger Andacht in den Kirchen und Rathäusern, den Schlössern und Museen dieses Landes geweilt, das innerhalb enger Grenzen so viele Kunststätten und soviel Kunstwerke vereint wie nur ganz wenige Gebiete Europas Von dem Ernst und dem Verantwortungsgefühl, das die Vertreter Deutschlands in Belgien beseelte und das die deutsche Wissenschaft ebenso wie die zivilen und die militärischen Behörden erfüllte, von der Gesinnung der deutschen Verwaltung glaubten die Autoren und Mitarbeiter des Werkes nicht besser Zeugnis ablegen zu können, als wenn sie nachträglich noch das Ergebnis dieser unter den Augen der deutschen Verwaltung entstandenen und unter ihrer Förderung gereiften Arbeit vorlegten.

Der Dank für das Zustandekommen dieses Werkes gilt in vorderster Reihe den hohen Förderern, die diese Arbeit von Anfang an unterstützt haben und deren Namen oben genannt sind. Die beiden ehemaligen Verwaltungschefs SCHAIBLE und HANIEL und Landrat Freiherr VON WILMOWSKI begleiteten auch die Drucklegung mit ihrer gewichtigen Beratung. In der Heimat hat der Staatssekretär LEWALD im Reichsministerium des Innern dem Unternehmen und der zusammenfassenden Veröffentlichung eine entscheidende weitgehende energische Förderung geschenkt, voll Dank hat der Herausgeber noch der Geheimen Regierungsräte ASMIS und MELIOR aus demselben Ministerium zu gedenken. Die Illustration fand wieder Gönner in der Gestalt des Geheimen Hofrates LAIBLIN (Pfullingen) und des Prof. WACH (Düsseldorf). Auf der anderen Seite haben wir mit aufrichtigem Dank anzuerkennen, daß unsere Arbeiten vielfache und liberale Unterstützung gefunden haben bei den belgischen Vertretern der Denkmal- und Museumspflege und bei den belgischen Kunstfreunden, bei der Verwaltung der dortigen Sammlungen und Bibliotheken. Auch in dieser bedrängten Zeit haben wir es erfahren, daß nicht wenige der belgischen Fachgenossen sich bei loyalster Wahrung ihres politischen Standpunktes doch als Bürger der internationalen Republik des Geistes und der Wissenschaft bekannten. Endlich darf der Herausgeber nicht verschweigen, daß dies Werk nicht möglich gewesen wäre ohne das weitgehende opferwillige Entgegenkommen der Verlagsanstalt F. BRUCKMANN, die sich bemüht hat, trotz der hundertfältigen äußeren Erschwerungen diese Veröffentlichung zugleich zu einem rühmlichen Zeugnis deutscher Drucktechnik und Vervielfältigungskunst zu machen. Dem Hause F. BRUCKMANN und dem Direktor VANSELOW gebührt hierfür besonderer Dank.

BONN, im Sommer 1922.

PAUL CLEMEN

INHALTS-VERZEICHNIS

DES ERSTEN BANDES

Seite

I. Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien. Von Wilhelm Koehler 1

II. Die Kathedrale Notre-Dame in Tournai, ihre baukünstlerische Wirkung und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Von Fritz Hoeber 27

III. Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts. Von Adolph Goldschmidt 51

IV. Die städtebauliche Entwicklung der Stadt Brügge. Von Hermann Flesche . 73

V. Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes. Von Max Creutz 123

VI. Die St. Gudulakirche in Brüssel. Von August Grisebach 153

VII. Die Lütticher Bildnerkunst im 14. Jahrhundert. Von Julius Baum 163

VIII. Das mittelalterliche Bürgerhaus im Hennegau. Von Max Schmid-Burgk . . 179

IX. Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal. Von Richard Hamann 203

X. Die nordfranzösische Malerei im 15. Jahrhundert und ihr Verhältnis zur altniederländischen Malerei. Von Friedrich Winkler 247

XI. Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert. Von Grete Ring . . 269

XII. Die Abteikirche Saint Hubert in den Ardennen. Von Ludwig Paffendorf und Martin Konrad 292

XIII. Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts. Von Max J. Friedländer 309

Abb. 1. Titelblatt des römischen Kalenders vom Jahre 354.
(Nach der Kopie einer karolingischen Vorlage in der Brüsseler Bibliothek, Cod. 3538.)

I.

DIE DENKMÄLER DER KAROLINGISCHEN KUNST IN BELGIEN

Von WILHELM KOEHLER

Henri Pirenne hat in seiner schönen Geschichte Belgiens gezeigt, daß das Land in karolingischer Zeit eine Art erster Blütezeit erlebte. Aber er geht weiter und vertritt die Meinung, daß »die karolingische Kultur in den Niederlanden ihren vielleicht vollständigsten und sozusagen klassischesten Ausdruck gefunden habe[1]«. Und diese These, daß nämlich den beiden, dort eng nebeneinander sitzenden Rassen eine besonders reine Formung dieser »mehr universalen und christlichen als nationalen Kultur« zugeschrieben werden könne, ist doch wohl aus der Leitidee des ganzen Werkes von der besonderen histo-

[1]) Pirenne, Histoire de Belgique, I[3], 1909, Seite 35.

Abb. 2. Christus und die Evangelisten.
(Miniatur aus dem Evangeliar Nr. 462 der Kgl. Bibliothek in Brüssel.)

rischen Mission Belgiens entstanden, aber kaum aus den Schriftquellen zu erweisen, und noch weniger aus den monumentalen Quellen, die auf uns gekommen sind, zu belegen. Es wird aber schwerlich angehen, diesen Einwand, wie Pirenne es tut, lediglich mit dem Hinweis auf die Zerstörungen und Plünderungen der Normannen zu entkräften.

Nein, eine Zeit der ungemeinen kulturellen Blüte, des lebendigsten Austausches zwischen Osten und Westen, setzt im heutigen Belgien, ganz entsprechend dem Aufleben der philosophischen Studien[1]), offenbar erst mit dem ausgehenden 10. Jahrhundert ein, aber dann auch mit einer Intensität, die auf kunstgeschichtlichem Gebiet allem Anschein nach noch keineswegs in ihrer Bedeutung erkannt worden ist. Es wäre eine der verlockendsten Aufgaben für die Erforschung der vorgotischen Malerei, die weitverstreuten Denkmäler des Handschriftenschmuckes, die im 11. Jahrhundert in belgischen Klöstern entstanden, zu sammeln, und nachzuweisen, wie in ihnen sich der ottonische Stil, der sich im Lauf des 10. Jahrhunderts im westlichen Deutschland ausgebildet hatte, in Formauffassung und Ornamentik durchsetzt und durch diese Vermittlung bis in die Klöster des nördlichen Frankreichs vordringt, sich dort mit Resten karolingischer Kunstübung vermischt und, im Verein mit insularen und byzantinischen Einflüssen, ein wichtiges Ferment der entstehenden gotischen Malerei wird.

Aber vorher scheint von einer irgend belangreichen künstlerischen Produktion in Belgien nicht die Rede sein zu können, und je weiter die Forschung kommt, um so sicherer wird sie auch bei den wenigen erhaltenen Denkmälern dieser Zeit, die sich in Belgien befinden, ihre Entstehung außerhalb des Landes festlegen können.

Die Brüsseler Bibliothek bewahrt allerdings einige Handschriften des ausgehenden 9. und beginnenden 10. Jahrhunderts, die sowohl ihrer Provenienz, wie ihrer Schrift nach in belgischen Klöstern beheimatet sind. Nur ist ihre Ausstattung sehr geringfügig und provinziell, und keineswegs vergleichbar mit dem, was zu dieser Zeit in anderen Gegenden

[1]) S. Maurice de Wulf, Histoire de la Philosophie en Belgique, Bruxelles-Paris 1910.

geleistet wurde. Die bedeutendste bisher bekannte karolingische Handschrift Belgiens überhaupt, das oft behandelte und abgebildete Evangeliar Nr. 462 (18723) der Brüsseler Bibliothek, eines der schönsten Erzeugnisse der sogenannten impressionistischen Richtung innerhalb der karolingischen Malerei (s. Abb. 2), ist aber nicht belgischen Ursprungs, sondern in einem mittelfranzösischen Kloster entstanden und erst im 19. Jahrhundert durch Kauf aus Xanten, wo es allerdings nach dem im 10. Jahrhundert eingetragenen Schatzverzeichnis der Viktorkirche zu dieser Zeit schon gelegen hat, zuerst nach Löwen, dann nach Brüssel gewandert. Import von auswärts sind aber auch alle bedeutenderen karolingischen Kunstwerke, die schon in früher Zeit auf belgischem Boden nachzuweisen sind, wie eine kurze Übersicht über die wichtigsten Denkmäler zeigen mag.

Abb. 3. Evangelist aus dem Evangeliar in Maeseyck.

Zimmermann hat erst kürzlich darauf hingewiesen, daß das Evangeliar aus Aldeneyck im Kirchenschatz von Maeseyck, das dem ausgehenden 8. Jahrhundert angehört (s. Abb. 3), durch die Vita der heiligen Frauen Herlindis und Relindis keineswegs als deren Werk und als belgisches Erzeugnis gesichert wird. Viel wahrscheinlicher ist, daß erst spätere fromme Tradition diese Beziehung hergestellt hat und die Handschrift an einem anderen Orte entstand, den Zimmermann, obwohl es ihm gelungen ist, einige verwandte Evangeliare nachzuweisen, nicht bestimmen konnte, aber in Südengland suchen möchte[1]).

In frühkarolingische Zeit sollen nach Goldschmidt die aus Genoels-Elderen im Limburgischen stammenden, früher als insular betrachteten Elfenbeintafeln im Brüsseler Musée des Arts décoratifs gehören (Taf. 1); mit ihnen läßt er die Reihe der Elfenbeine beginnen, die der noch immer nicht lokalisierten Handschriftengruppe des Ada-Evangeliars in Trier nahe stehen[2]). Ich glaube aber, daß er durch ikonographische Beziehungen irregeführt wurde und eine Erörterung über die Möglichkeit ihrer Entstehung zu karolingischer Zeit innerhalb Belgiens sich erübrigt, weil sie erheblich älter sind. Der Bildtyp des Christus Triumphator auf der einen der beiden Tafeln kehrt allerdings auf einigen karolingischen

---

[1]) H. Zimmermann, Die vorkarolingischen Miniaturen, Berlin 1916, S. 142.

[2]) A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Berlin 1914, Taf. 1. Die gleiche Ansicht vertritt auch M. Laurent, Les ivoires prégothiques conservés en Belgique, Bruxelles 1912.

Abb. 4. Evangelist aus dem Evangeliar in Tongern.

Elfenbeinen der Adagruppe wieder. Offenbar greifen diese auf frühchristliche Denkmäler zurück; wir kennen die Darstellung aus mehreren ravennatischen Denkmälern des 6. Jahrhunderts. Aber schon in vorkarolingischer Zeit hat man im insularen Kunstkreis Vorlagen aus dieser Zeit benutzt, und insularen Handschriften scheinen mir die Brüsseler Reliefs in ihrer Formensprache und ihrem Verhältnis zum Raum doch sehr viel näher zu stehen, als den Miniaturen des Godescalc-Evangelistars, mit denen Goldschmidt sie in Verbindung bringen will. In Flächenaufteilung, Linienführung und Körpergefühl, in der Gesichtsbildung und charakteristischen Einzelheiten wie der Darstellung des Haares und der Flügel, endlich in der eckigen Brechung und räumlichen Interpretation der Saumfalten ist das Evangeliar aus Lindisfarne den Brüsseler Tafeln viel verwandter als die von Goldschmidt herangezogenen Denkmäler.

Das Evangeliar des Kirchenschatzes von Tongern nördlich von Lüttich (s. Abb. 4) ist nach der Eintragung am Schluß in der Bretagne entstanden, und ordnet sich stilistisch in Ornamentik und Evangelistendarstellungen einer ganzen Gruppe von Handschriften des gleichen, ganz am Vorkarolingischen festhaltenden Stiles ein, von denen noch andere durch Schreibersubskriptionen und Ortsangaben für diesen geographischen Kreis gesichert sind.

Nach einer Urkundenabschrift am Ende des Matthäusevangeliums scheint das Evangeliar aus Münsterbilsen in der Provinz Limburg, das sich heute in der Bibliothek der Bollandisten in Brüssel befindet, schon im 12. Jahrhundert im dortigen Kloster gelegen zu haben. Aber trotzdem ist es nach Schrift und Schmuck ein Import von auswärts. Die gleiche Initialornamentik weist das von einem Samuhel geschriebene Evangeliar des Quedlinburger Domschatzes auf, das in seinen Evangelistenbildern eine touronische Vorlage benutzt. Da nach der Subskription von Texthand auch die Brüsseler Handschrift von einem »samuhel indignus diaconus« geschrieben wurde, ist es nicht ausgeschlossen, daß beide Evangeliare von gleicher Hand herrühren. Eine dritte nah verwandte Handschrift ist der bekannte Purpureus der Münchener Staatsbibliothek (Cim. 2), der, wie seltsamerweise bisher niemand gesehen hat, für den Abt Hatto (806—823) auf der Reichenau geschrieben wurde. Dorthin gehört also die ganze Gruppe, die für die deutsche Kunstgeschichte von großer Bedeutung ist.

Daß fast alle karolingischen Handschriften der Universitätsbibliothek in Gent aus S. Maximin in Trier stammen, ist längst bekannt. Nur eine trägt den alten Besitzvermerk des Klosters auf dem Petersberge in Gent aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die Vita Sancti Amandi. Der schöne Initial im Anfang und die Schrift schließen aber auch ihre Entstehung in Gent aus; sie ist vielmehr — alle auf Gent bezüglichen Stücke des Textes sind jünger und

ELFENBEINTAFEL AUS GENOELS-ELDEREN

nicht von Texthand — höchst wahrscheinlich im Kloster Saint Amand bei Valenciennes geschrieben.

Aber trotzdem Belgien, wie dieser Überblick zeigt, aus karolingischer Zeit so gut wie nichts an eigenen Kunstwerken besitzt und Bedeutendes in dieser Epoche auch kaum hervorgebracht haben kann, ist es doch an einer bestimmten Art von karolingischen Miniaturhandschriften erstaunlich reich, nämlich an Kopien von antiken Vorlagen. Von diesen Denkmälern sind zwei, von denen freilich eines nur die Kopie nach einer auf die Spätantike zurückgehenden karolingischen Handschrift ist, bereits bekannt: die Zeichnungen des römischen Kalenders vom Jahre 354 in der Sammelhandschrift Nr. 3558 (7524—55) und die Prudentiusillustrationen in der Handschrift Nr. 974 (9987—91), beide in der Königl. Bibliothek in Brüssel. Von jener ist es nicht überflüssig, Proben in Abbildungen zu geben (s. Abb. 1 u. 5), da Strzygowski seiner Ausgabe des Kalenders die nach dem gleichen karolingischen Mittelglied angefertigten, sehr viel vollständigeren Zeichnungen der Barberini-Bibliothek zugrunde legte, und nur eine Probe, die Darstellung des Monats März, aus der Brüsseler Kopie beigab[1]). Es ist bei der ungemeinen Bedeutung, die dem Werk des Filocalus für die Geschichte der Handschriftenmalerei in spätantiker Zeit zukommt, wertvoll, aus der Durchvergleichung mit der Barberini-Handschrift zu entnehmen, daß offenbar beide, unabhängig voneinander nach der gleichen Vorlage entstandenen Kopien wenigstens ikonographisch recht treu sind. Die durchgehends größere Eleganz der Figurendarstellung in der Brüsseler Handschrift wird freilich auf Rechnung des Kopisten zu setzen sein.

Abb. 5. Darstellungen der Monate aus dem römischen Kalender vom Jahre 354.
(Nach der Kopie einer karolingischen Vorlage in der Brüsseler Bibliothek, Cod. 3558.)

[1]) J. Strzygowski, Die Kalenderbilder der Chronographen vom Jahre 354, Jahrbuch des Kais. Deutschen Archäol. Instituts. Erstes Ergänzungsheft. Berlin 1888.

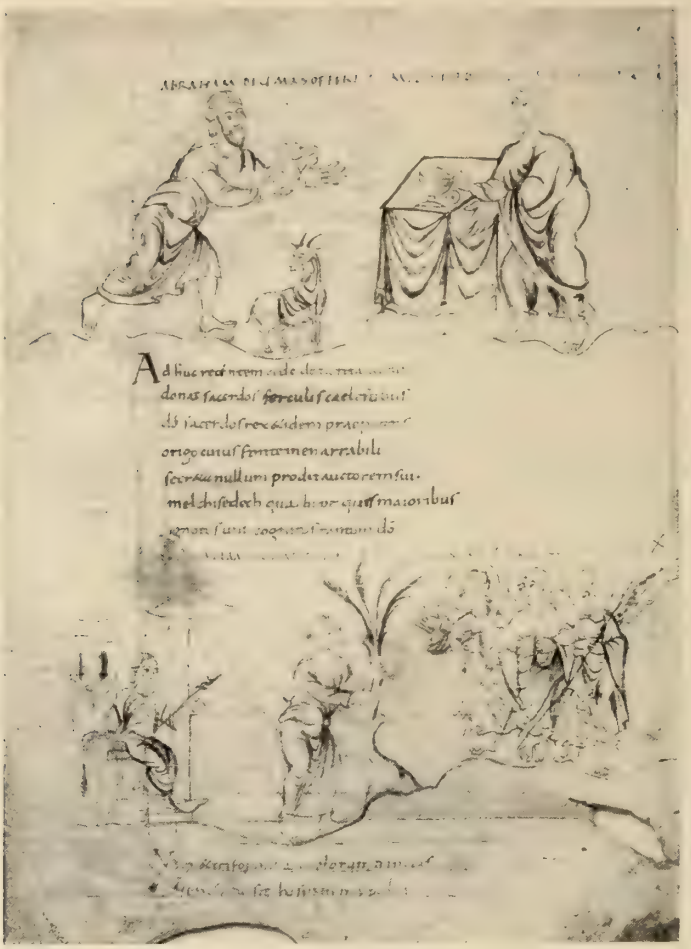


Abb. 6. Zeichnungen aus dem Prudentius Cod. 974 der Kgl. Bibliothek in Brüssel (Fol. 98b).

Die Zeichnungen zur Psychomachie des Prudentius in der anderen Handschrift (Abb. 6) sind von R. Stettiner in extenso publiziert und mit den beiden jüngeren, aus Trier und Lüttich stammenden Brüsseler Handschriften und der übrigen Überlieferung verglichen[1]). Seine ausgezeichnete Untersuchung wurde aber durch falsche Datierungen irregeleitet. Der älteste Brüsseler Prudenz wird mit Ausgang des 10. Jahrhunderts sicher zu spät angesetzt; er ist nach Schrift und Zeichnungsstil gewiß karolingisch, gehört in die 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts, und ist nach allen Indizien dem schönen Evangeliar Nr. 69 (62) in der Stadtbibliothek von Valenciennes so nahe verwandt, daß er der gleichen Schule wie jenes, also dem Kloster Saint-Amand unweit Valenciennes, zugewiesen werden muß. Wir würden von den drei im Index major, dem Bibliothekskatalog des Klosters aus dem 12. Jahrhundert[2]), aufgeführten Psychomachie-Handschriften, da eine unter den alten Bücherbeständen noch heute in Valenciennes erhalten ist, zwei nachweisen können.

Stettiner hat drei Handschriften, unsere Brüsseler, eine Pariser (lat. 8085) und die eben erwähnte Valencienner, von der aus Kloster Egmond stammenden Leidener Handschrift (Univ.-Bibl. Burm. Cod. Q 3) direkt ableiten wollen. Ob das ohne Einschränkung von der Pariser Handschrift gelten kann, scheint mir zweifelhaft; bei den übrigen kann dieses Verhältnis sehr wohl bestehen. Denn die Leidener Handschrift ist unbedingt älter als die Brüsseler. Bei dem engen Zusammenhang, der zwischen jener und den beiden Exemplaren aus Saint-Amand besteht, wird man annehmen dürfen, daß die Leidener Handschrift, die keinesfalls in Egmond geschrieben wurde, als Vorbild der beiden jüngeren

[1]) R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften, Berlin 1895.
[2]) Siehe Julius Desilve, De schola Elnonensi Sancti Amandi, Lovanii 1890.

Kopien auch in Saint-Amand lag und die dritte der im Bibliothekskatalog erwähnten Psychomachie-Handschriften ist. Daraus ergäbe sich das für die Überlieferungsgeschichte der Prudentius-Illustrationen wichtige Resultat, daß die eine der von Stettiner festgestellten Handschriftenfamilien im Kloster Saint-Amand lokalisiert werden kann.

In die Kunstgeschichte bisher überhaupt nicht eingeführt sind die folgenden drei Kopien von antiken Handschriften, die freilich für sie auch von recht verschiedenem Werte sind. Als seltsames Kuriosum verdient die Brüsseler Handschrift Nr. 3701 bis 3715, wohl noch aus dem 9. Jahrhundert und mittelfranzösisch, einige Beachtung. Unter anderen medizinischen Traktaten überliefert sie das für die römischen Hebammen geschriebene Lehrbuch der Geburtshilfe des Arztes Theodoros Moschion aus Smyrna, der im 2. Jahrhundert n. Chr. als Zeitgenosse des Galen lebte; den Text begleiten ihm doch offenbar schon in den antiken Exemplaren beigegebene Illustrationen, die in 14 höchst merkwürdigen Zeichnungen alle Möglichkeiten der Anzahl und Lagerung der Kinder in der Mutter darstellen (s. Abb. 7). So viel ich sehe, ist sonst nur ein griechischer Text derselben Abhandlung in einer wesentlich jüngeren und bilderlosen Wiener Handschrift überliefert, für den lateinischen aber unsere Handschrift die einzige bekannte[1]).

Abb. 7. Illustrationen zu einem antiken Lehrbuch der Geburtshilfe.
(Nach der karolingischen Kopie in der Brüsseler Bibliothek, Cod. 3701—15.)

Sehr viel mehr kunstgeschichtliches Interesse kann die zweite dieser Handschriften beanspruchen, ein Sedulius des Plantinmuseums in Antwerpen. Sie ist anfangs nur

[1]) Übrigens besaß die Bibliothek von Saint-Amand nach dem Index major (Desilve a. a. O., p. 170, Nr. 211) einen liber Muscionis de pessariis, aber mit anderen medizinischen Traktaten zusammen in einem Bande, die mit den Brüsseler Stücken nicht übereinstimmen. Auch mit Index major Nr. 208: Cirurgia cum imaginibus depictis, ist die Brüsseler Handschrift nach des Sanderus genauerer Beschreibung in Bibl. Belg., p. 53, Nr. 242, nicht zu identifizieren.

ihrer althochdeutschen Glossen wegen beachtet worden[1]), bis Caesar ihr eine eingehende Beschreibung und Würdigung nach ihrem Wert für die Textherstellung des Sedulius zuteil werden ließ[2]). Darauf hat Traube in einer seiner meisterhaften paläographischen Anzeigen[3]) ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung hervorgehoben. Beide sprechen wohl von den Bildern, mit denen der Hauptteil der Handschrift, des Sedulius Carmen Paschale, ausgestattet ist, aber für die Geschichte der frühmittelalterlichen Malerei blieben diese Hinweise schon deswegen ungenützt, weil beide die Handschrift in das 10. Jahrhundert setzten. Diese Datierung ist unzutreffend. Die Initialen und die Schrift lassen keinen Zweifel, daß der Sedulius im frühen 9. Jahrhundert geschrieben wurde. Er gehört zu einer ungemein wichtigen frühkarolingischen Gruppe, deren bilderreichstes Werk die Apokalypse aus Saint-Amand in Valenciennes ist.

Für die textliche Zusammensetzung der Handschrift verweise ich auf Caesar. Man findet bei ihm auch eine kurze Beschreibung der 18 Illustrationen, die ohne abgrenzende Umrahmung in für sie ausgesparte Unterbrechungen des Textes eingeschaltet wurden und im Anschluß an diesen 4 Szenen aus dem Alten, 13 aus dem Neuen Testament und eine Darstellung der Halbfiguren der Evangelistensymbole geben. Zu ihnen tritt im Anfang der Handschrift ein ganzseitiges Bild: der jugendlich schöne Christus mit Kreuznimbus und Buch unter einem Arkadenbogen thronend (Abb. 19).

Dieses Blatt ist den Szenenbildern qualitativ weit überlegen, die überaus unbehilflich und roh sind. Mit eiligen Strichen, häufig über den vorgesehenen Raum in die Schriftzeilen hinübergreifend, sind die Figuren und die dürftigen Requisiten, mit denen der Schauplatz der Handlung angedeutet wird, hingezeichnet. Auf der einen Seite spürt man eine starke Unfreiheit der ausführenden Hand, auf der anderen das Bestreben, die Aktion mit möglichster Deutlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Daraus ergibt sich eine höchst ungeschickte Verteilung der Kompositionselemente in der Fläche und eine sehr eigentümliche Willkür in der Darstellung der menschlichen Figur, ohne daß doch eine eigene, noch so bescheidene künstlerische Formungsabsicht zu erkennen wäre.

Und trotz dieser Regellosigkeit und Unzulänglichkeit wird man in den Kompositionen einen gewissen inneren Aufbau durchfühlen, am stärksten in den Szenen aus dem Leben Christi, die immer in eine Ebene zusammengeschoben sind und innerhalb dieser Ebene aus Handelnden und Zuschauern zwei Parteien bilden, die einander gegenübergestellt werden. Ein Rest dieser inneren Struktur ist bei aller Entstellung selbst im Aufbau der einzelnen Figuren noch zu erkennen. Wie des Heilandes Figur sich eigentlich genau wiederholt, nur in der Durchführung der Gewandfalten und gelegentlich im Tempo der Bewegung variiert wird, so kehren auch die gleichen Ausdrucksmotive wieder für Überraschung, Bewunderung, Überlegung und Bitte, und je tiefer man durch den Schleier des Ungenügens der Wiedergabe auf den Kern des Bildgedankens dieser seltsamen Produkte dringt, um so mehr wird man durch jene Hülle hindurch ein sehr bedeutendes Vorbild ahnen, das der Zeichner schlecht und recht in seiner kunstlosen Weise wiederzugeben versuchte.

Vielleicht ist, wenn man einmal auf dieses Verhältnis zu einem Vorbild aufmerksam geworden ist, die Bildgestaltung desselben noch am deutlichsten in der Darstellung

[1]) Steinmeyer und Sievers, Althochdeutsche Glossen Nr. 10. Nolte im Anzeiger des Germanischen Museums 1876, S. 236.

[2]) Rheinisches Museum für Philologie LVI (1901), S. 247—71.

[3]) Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, Bd. XXVII, S. 276.

des Daniel in der Löwengrube zu erkennen, die zu den in Zeichnung und Farben am sorgfältigsten ausgeführten Bildern gehört (s. Abb. 8). Die ikonographisch interessante Bereicherung der Darstellung durch den Habakuk mit Schüssel und Becher, den der Engel am Schopf zu Daniel herniederträgt, soll hier nicht erörtert werden. Rein formal sind Figuren und Beiwerk in einer Fläche ausgebreitet, die sie fast gleichmäßig füllen. Man wird sich den Aufbau des Vorbildes so denken müssen, daß Daniel die Mitte der Komposition in streng frontaler Haltung einnahm, symmetrisch flankiert von den Löwen zu seinen Füßen; das Gegengewicht gegen die Engelgruppe bildete der auch in der Kopie auffällig stark betonte Baum. Dieselbe Dreiteilung der Komposition wird der Blindenheilung zugrunde gelegen haben, bei der ebenfalls ein Baum das kompositionelle Gegengewicht zum eilig heranschreitenden Christus bildet (s. Abb. 9).

Abb. 8. Daniel in der Löwengrube.
(Miniatur aus der Seduliushandschrift des Musée Plantin in Antwerpen.)

Der unbehilfliche Zeichner hat diese aus zwei und drei Gruppenelementen gebauten Kompositionen nicht erfunden, sondern sie aus einer Vorlage herübergenommen. Die Roheit der Wiedergabe läßt nur wenig von ihr ahnen, und es wird sich empfehlen, die wenigen Anhaltspunkte, die ihre genauere Feststellung möglich machen könnten, mit Vorsicht zu verwerten. Einen Hinweis gibt neben dem Gruppenbau der Komposition allenfalls noch die farbige Behandlung der Szenen, in der sich auffallende Reste einer, vom Kopisten freilich nicht verstandenen, impressionistischen Auffassung erhalten haben, so wenn z. B. in den Gewändern mit Vorliebe stark kontrastierende Farben aufeinander gesetzt werden. Was wir aus der Antwerpener Handschrift über die Überlieferungsgeschichte ihres Seduliustextes entnehmen können, kann uns in unserer Vorsicht nur bestärken. Ihre Vorlage war, wie die Philologen aus wiederkehrenden Verlesungen festgestellt haben, »litteris langobardicis« geschrieben, doch wird man mit mehr Recht nach allem, was Traube an Anhaltspunkten für die Herleitung des Textes und seiner Beistücke beigebracht hat, sagen können, daß sie vielmehr in insularer Schrift geschrieben war, die der karolingische Kopist nur mit Mühe lesen konnte[1]).

[1]) Traube irrte nur, wenn er annahm — er kannte wohl nur Photographien der Handschrift —, daß der Lambertus, der sich am Ende als Schreiber nennt, der Kopist sei. Diese Schreibernotiz stammt vielmehr aus dem 12. Jahrhundert und bezieht sich nur auf eine ziemlich umfangreiche Ergänzung von verloren gegangenen Textteilen und die genaue Korrektur und Glossierung der übrigen. Die Handschrift lag damals in der Bibliothek des Jakobsklosters in Lüttich.

Abb. 9. Blindenheilung.
(Miniatur aus der Seduliushandschrift des Musée Plantin in Antwerpen.)

Er übernahm aus seiner Vorlage auch einen alten Besitzervermerk: Finit. fines. fines. Cuduuini. Traube hat nun darauf hingewiesen, daß diese Notiz sich auf einen als Bibliophilen bekannten Bischof Chutvine von Dunwich bezieht, der um 720 lebte und nach einer zufälligen Erwähnung im Liber quaestionum, den Paul Lehmann kürzlich dem Beda zurückgegeben hat[1]), aus Rom eine reich illustrierte Apostelgeschichte nach England mitbrachte. Aus seiner Bibliothek also stammte die Vorlage für die Antwerpener Handschrift, und durch diese Beziehung wird höchst wahrscheinlich gemacht, was die Betrachtung der Antwerpener Bilder schon vermuten läßt, daß nämlich diese wohl nach einer insularen Handschrift kopiert sein mögen, aber keinesfalls insulare Schöpfungen sind, sondern auf altitalische Illustrationen zurückgehen.

Da die erhaltene Redaktion so ungeschickt und wohl eher das Werk eines Schreibers als eines geschulten Malers ist, und außerdem damit gerechnet werden muß, daß die Szenen erst durch eine ganze Reihe von Zwischengliedern dem Karolinger vermittelt wurden, könnte es fast aussichtslos erscheinen, Näheres über den Ursprung der auch ikonographisch höchst interessanten Bilderreihe der Antwerpener Handschrift festzustellen. Aber hypothetisch wenigstens läßt sich doch einiges ermitteln. Ich möchte nicht daran zweifeln, wie Caesar es getan hat, daß trotz einiger Abweichungen zwischen Illustrationen und Seduliustext jene schon ursprünglich zu diesem gehören. Caesars Vermutung, daß die Bilder eigentlich einem Zyklus von Evangelienbildern angehören, mag zutreffend sein; aber ihre Einfügung in die übrigen, ohne Frage für den Seduliustext geschaffenen Bilder ist gewiß nicht erst im Mittelalter geschehen. Das würde mit allem, was wir von Bildüberlieferung in dieser Zeit wissen, im Widerspruch stehen. Eine gewisse Sorglosigkeit in der Beziehung zwischen Text und Bild steht aber mit der Zeit, in die uns die Komposition der Szenen und die Überlieferungsgeschichte des Seduliustextes in gleicher Weise führen, recht wohl in Einklang. Es scheint mir nämlich, daß nach dem Bildaufbau — und andere Kriterien können wir bei dem Charakter der Kopie schwerlich verwerten — die Illustrationen des Antwerpener Sedulius in ihrer Erfindung auf die Zeit zurückgehen müssen, in der die Christusszenen

[1]) Siehe Paul Lehmann, Wert und Echtheit einer Beda abgesprochenen Schrift. Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften. Philos.-philol. und hist. Kl. 1919, 4. Abhandlung. Dort auch die Feststellung, daß Chutvine ein Zeitgenosse Bedas, nicht, wie Traube annahm, jünger als dieser wäre.

von S. Apollinare Nuovo in Ravenna entstanden sind, also in die Zeit um das Jahr 500. Ich finde nirgends sonst den gleichen Ton der Erzählung und vor allem die oben hervorgehobene Gruppenbildung und Zwei- oder Dreiteilung der Komposition, die jene ravennatischen Mosaiken von allen anderen Malereien der christlichen Antike deutlich unterscheiden. Wenn im Corpus der karolingischen Miniaturen der ganze Zyklus der Antwerpener Handschrift in Abbildungen vorliegt, wird diese Übereinstimmung wesentlich deutlicher werden, als es in den hier abgebildeten Proben allein möglich ist. Nun wissen wir aus einer Anzahl der ältesten Handschriften, daß der Exkonsul Asterius, dessen Amtstätigkeit in das Jahr 494 fällt, nach dem Tode des Dichters dessen Werk für die Herausgabe ordnete und publizierte. Im Jahre 496 verweist der Papst Gelasius bereits auf das damals offenbar vor kurzem veröffentlichte Gedicht. So führt uns die Textgeschichte des Sedulius in die gleiche Zeit, wie eine vorsichtige Analyse der stilistischen Grundelemente, die sich aus der Entstehungszeit der Kompositionen durch die Zwischenglieder hindurch in die Antwerpener Bilder gerettet zu haben scheinen. Ich möchte es deshalb für sehr wahrscheinlich halten, daß uns in ihnen wenn auch recht rohe, so doch in ihrer Einzigartigkeit sehr wertvolle Wiedergaben eines Zyklus vorliegen, der für jene Erstausgabe des Carmen Paschale zurecht gemacht wurde.

Sehr viel glücklicher liegen die Verhältnisse bei der dritten dieser von der Kunstgeschichte bisher nicht beachteten Kopien, dem sogenannten Evangeliar des heiligen Livinus im Kirchenschatz von St. Bavo in Gent. Die Handschrift stellt in jeder Hinsicht einen außerordentlichen Fall dar und verdient auch abgesehen von ihrer Beziehung zu einer antiken Vorlage eine eindringende Untersuchung, die ihr im Corpus der karolingischen Miniaturen zuteil werden soll. Auch sie ist übrigens, obwohl sie nach einer Eintragung des 12. Jahrhunderts, auf die bereits Bethmann in einem Reisebericht aus Belgien aufmerksam gemacht hat[1]), schon damals dort lag, wo sie noch heute aufbewahrt wird, nicht ein belgisches Produkt. Aber nicht die Frage ihrer Lokalisierung soll hier erörtert werden. Sie verdient, wie ich zeigen möchte, noch aus anderen Gründen mehr Beachtung, als sie bisher gefunden hat, obwohl sie auf der Genter Weltausstellung ausgestellt war[2]) und vom Kanonikus Van den Gheyn im »Inventaire Archéologique de Gand[3])« kurz beschrieben wurde.

Die Handschrift, ein Evangelientext im Format von 21 zu 33 cm, mit den üblichen Einleitungen und Beistücken, ist im 18. Jahrhundert beim Einbinden in die schweren, mit rotem Samt überzogenen und silbernen Beschlägen verzierten Holzdeckel arg in Unordnung geraten. Viel weiter zurück liegt eine gründliche Überarbeitung, die ihr zuteil wurde, weil einer späteren Zeit ihr ursprünglicher Initialschmuck nicht prächtig genug erschien. Vor den Beginn der Evangelien des Matthäus und des Johannes wurden reiche Initialseiten auf einzelnen Halbblättern von dickerem und nicht liniiertem Pergament eingesetzt, die der Zeit um das Jahr 1000 angehören und, da ihre Einschaltung von ihm nicht erkannt wurde, Van den Gheyn mit dazu verführt haben mögen, die ganze Handschrift dem 10. Jahrhundert zuzuschreiben. Leider begnügte sich der Überarbeiter nicht mit diesen Zusätzen, sondern er radierte auch

---

[1]) Archiv d. Gesellschaft f. ält. deutsche Gesch. VIII, 1843, S. 553.

[2]) Exposition universelle et internationale de Gand, 1913. No. 1363. — Vgl. Casier u. Bergmans, L'art ancien dans les Flandres, Brüssel 1921, II, p. 30, pl. 127 u. 128.

[3]) Fascicule LVII: Evangéliaire de Saint Liévin, par le Chne Van den Gheyn, Gand 1915. Farb. Abb. schon bei Kervyn de Volkaersbeke, Les églises de Gand, Gent 1857, I, p. 170.

Abb. 10. Genter Evangeliar, Fol. 55b. Incipitseite.

Abb. 11. Genter Evangeliar, Fol. 144b. Incipitseite.

den Anfang des Matthäusevangeliums auf der ersten ursprünglichen Textseite fort und zeichnete über die Rasur noch einmal einen großen Initial, vergaß aber den durch die Rasur fortgefallenen Text zu ergänzen. Da die ersten beiden Kapitel des Markus und das erste Halbblatt des Johannes ganz fehlen, ist also von den ursprünglichen Evangelienanfängen nur der des Lukas erhalten. Man ersieht aus ihm, daß schlichte, aber fein geschweifte und leicht kolorierte Kapitalen mit geschwungenen Abläufen in Herzblättern vor der Überarbeitung die Evangelienanfänge und in noch einfacherer Durchführung die Einleitungsstücke schmückten. Diese Formen und Farben sind aber so charakteristisch, daß sie im Verein mit dem ausgeprägten Formcharakter, den Ligaturen und Kürzungen der schönen großen Schrift genügen, um die Entstehung der Handschrift im Norden Frankreichs und mit größter Wahrscheinlichkeit in der Abtei Saint-Bertin in der Nähe des heutigen Saint-Omer und zwar im frühen 9. Jahrhundert sicherzustellen.

Um vieles interessanter als diese an sich geringfügigen Einzelformen sind die Miniaturen, die auf je einem Doppelblatt vor den Beginn der Evangelien gesetzt waren, und aus einer prächtigen Zierseite auf dem Verso des ersten und einer Evangelistendarstellung auf dem Verso des zweiten Halbblattes bestanden, aber nur vor Matthäus und Johannes vollständig erhalten sind. Vor Markus ist nur die Zierseite übriggeblieben, vor Lukas nur je ein schmaler Rest der Miniaturen, da beide Blätter herausgeschnitten wurden.

Zwischen den drei erhaltenen Zierseiten bestehen nur kleine Unterschiede. Jedesmal (s. Abb. 10 u. 11) ist die Seite mit einem dreifachen, kräftig gezeichneten und kräftig in Orange, Blau und Gelb gefärbten, rechteckigen Rahmen umzogen. Die Rahmenbänder wiederholen sich in reiner Kreisform im Inneren der abgegrenzten Seitenfläche und bilden

GENT, KIRCHENSCHATZ VON ST. BAVO. EVANGELISTENBILD
AUS DEM EVANGELIAR DES H. LIVINUS.

Abb. 12. Wien, Hofbibl., Cod. 847, Fol. 7a und Fol. 1a. Zierseiten.

hier den Untergrund für ein starkes gleichmäßiges Kranzgewinde, das jedesmal in etwas verschiedener Weise durchgeführt ist. Von diesen Kreisen werden die »Incipit« der Evangelien umschlossen. Aus dem einfachen Gegensatz der Kreisform zum Rechteck ist durch Farben, Flächenverhältnisse und Betonung der plastischen Erscheinung in den Kränzen ein erstaunliches Maß von Ausdruckswucht entwickelt, das noch weiter gesteigert wird durch einen unteren Ablauf. Hier geht vom inneren Rand des Kranzes ein strenges dreiteiliges Band nach unten und löst sich hart am äußeren Rahmen in eine große Blüte und zwei seitliche Kelche auf; von den Kelchen schwingt sich in doppelter, wohl abgewogener Welle je ein Band nach der Seite und endet im Winkel des rechteckigen Rahmens in einer, der mittleren entsprechenden Blüte. Wie der Kurvenrhythmus dieser schmalen ausschwingenden Bänder den Kreisrhythmus des wuchtigen Kranzmotivs wirksamer macht und das senkrecht in ihn hineinstoßende Band den Kreisrhythmus fast zur Sprengung der Seitenrahmung steigert und doch gleichzeitig durch die Formverwandtschaft mit dem Rahmungsmotiv bindet — das ist von einer so bestimmten Wirkungssicherheit und Stilkraft, daß der karolingische Künstler das Motiv und seine Gruppierung nicht erfunden haben kann, sondern sich offenbar aufs engste an eine sehr viel ältere Vorlage gehalten haben muß.

In der Tat läßt sich das Motiv des Schleifenkranzes als dekorative Umrahmung bis in die heidnische Antike zurückverfolgen. Wickhoff hat es in seinem Übergang von paganen Altären auf christliche Münzen, Sarkophage, Grabplatten und Münzen verfolgt[1]), merkwürdigerweise ohne davon zu sprechen, welche Verbreitung es auf den ravennatischen Sarkophagen im 4. und 5. Jahrhundert gefunden hat[2]). Auf der bekannten fünfteiligen

[1]) Franz Wickhoff, Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek: Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIV, 1893, S. 209—11.

[2]) Z. B. auf dem Deckel des sog. Sarkophages des h. Barbatianus: H. Dütschke, Ravennatische Studien, S. 16; zum Kranzmotiv vgl. ebda. S. 244f.

Abb. 13. Genter Evangeliar, Fol. 34b. Kanontafel.

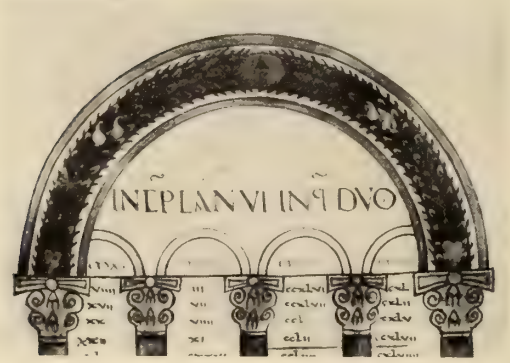


Abb. 14. Genter Evangeliar, Fol. 33a. Kanontafel.

Abb. 15. Genter Evangeliar, Fol. 29b. Kanontafel.

Elfenbeintafel, die den Einband eines Evangeliars des Domschatzes in Mailand bildet, umgibt es das Symbol des Lammes in der Mitte der Tafel und die Brustbilder der Evangelisten und ihre Symbole in den Ecken [1]). Ganz ähnlich erscheint es auf einem anonymen Konsulardiptychon des 6. Jahrhunderts als Umrahmung einer Porträtbüste [2]) und in den Mosaiken von S. Vittore in ciel d'oro in Mailand, die ebenfalls dem 6. Jahrhundert zuzuweisen sein werden, als Rahmen für das Brustbild des heiligen Viktor.

Es kann also kein Zweifel sein, daß das Motiv der christlichen Antike ganz geläufig war. Wir haben aber direkte Belege dafür, daß es am Ende des 6. oder Anfang des 7. Jahrhunderts auch in den Buchschmuck übergegangen war. Eine Sammlung von antiken medizinischen Schriften, die teils dem 4., teils dem 5.—6. Jahrhundert angehören, ist uns in mehreren Kopien des 11.—13. Jahrhunderts überliefert, die auch die Ausstattung des antiken Buches wiedergeben, das kaum später als im 6. Jahrhundert zusammengestellt wurde. Zu ihr gehört als wiederkehrendes Element: »ein markanter Schriftsatz nach Inschriften- oder Diptychonart gerahmt von einem kranzartigen Kreise, der in eine Schleife unten endigt [3])«. In der von Wickhoff veröffentlichten Hs. Nr. 847 der Wiener Hofbibliothek, in der die Teile eines griechischen Evangeliums mit einer Abschrift vom Genesiskommentar des Rufinus zusammengebunden sind, ist der Schleifenkranz als Motiv des Buchschmuckes aber in zwei Exemplaren auch im Original erhalten. An der Spitze der Canones des Evangeliars steht genau wie am Beginn des Rufinustextes je eine Zierseite mit dem von einem kreisför-

[1]) Abb. Venturi, Storia dell'Arte Italiana I, S. 424.

[2]) Rom, Bibl. Barberini. Abb. bei Venturi a. a. O., S. 374. Nach Graeven, Röm. Mitteil. 1892, S. 215 aus den achtziger Jahren des 5. Jahrhunderts.

[3]) Swarzenski, Mittelalterliche Kopien einer antiken medizinischen Bilderhandschrift: Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäolog. Instituts, Bd. XVII, 1902, S. 45—53.

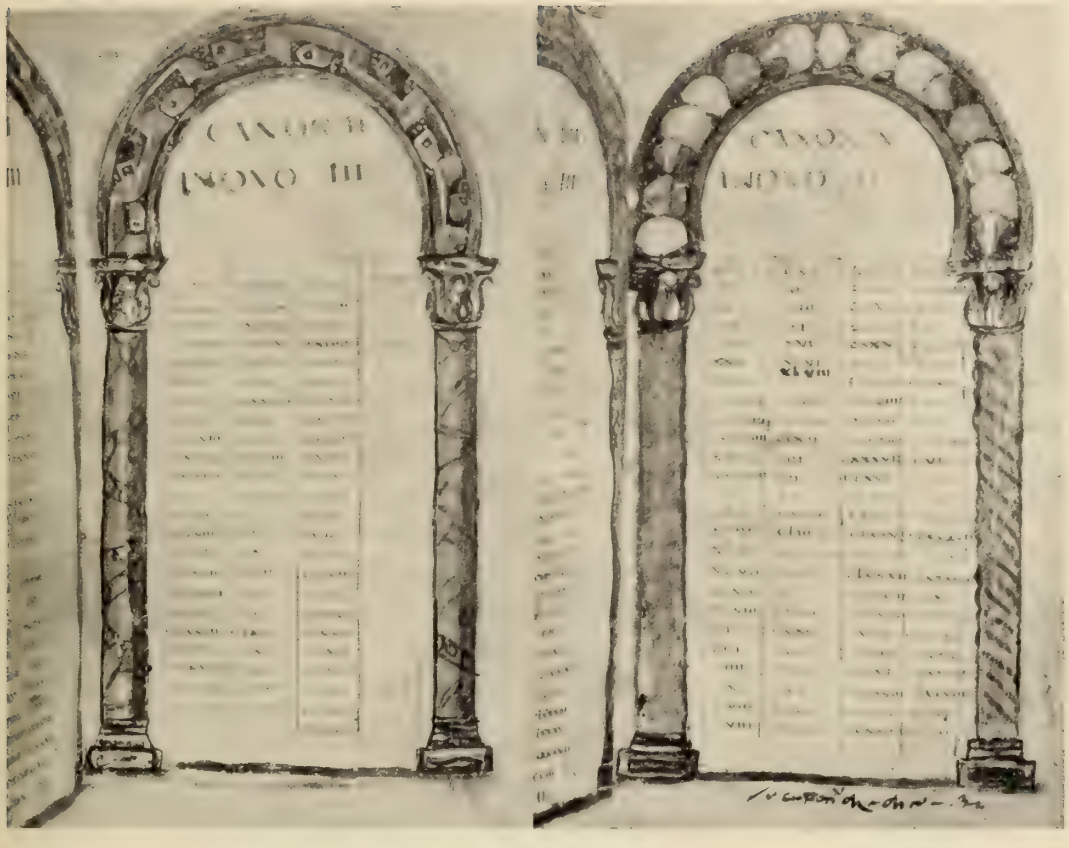


Abb. 16. London, Brit. Mus. Harl. 1775. Evangeliar, Fol. 9a und 11a. Kanontafeln.

migen Schleifenkranz umgebenen Kreuz, dem hier noch Vögel und Blütenstauden beigegeben sind (s. Abb. 12). Die Gesamtanordnung hat so große Verwandtschaft mit den Incipitseiten des Genter Evangeliars, daß unzweifelhaft eine ähnliche Handschrift der ausgehenden christlichen Antike dem karolingischen Maler vorgelegen haben muß.

Aus dem gleichen Vorbild wurden von ihm offenbar die zwanzig Kanontafeln entnommen, die auf einer besonderen Lage dem Evangelientext vorhergehen (s. Abb. 13—15). In einigen von ihnen kehren die verschiedenen Gewinde der Kränze aus den Incipitseiten genau wieder; alle übrigen füllenden Dekorationsmotive entsprechen jenen im Formcharakter so genau, daß sie gleicher Erfindung sein müssen. Eine christlich-antike Handschrift verwandter Art ist uns aber erhalten. Das Evangeliar Harl. 1775 des British Museums, das dem 6. oder 7. Jahrhundert von den Paläographen zugewiesen wird, sicher in Italien geschrieben, aber schon während des 9. Jahrhunderts in karolingischer Minuskel durchkorrigiert wurde und, wahrscheinlich aus einem französischen Kloster, über Paris nach London kam, hat an Schmuck neben kleinen Initialen eine vollständige Reihe der Kanontafeln[1]) (s. Abb. 16). Bei gleicher Anlage der Arkaden sind sechs verschiedene, im ganzen aber zehn dieser Kanontafeln

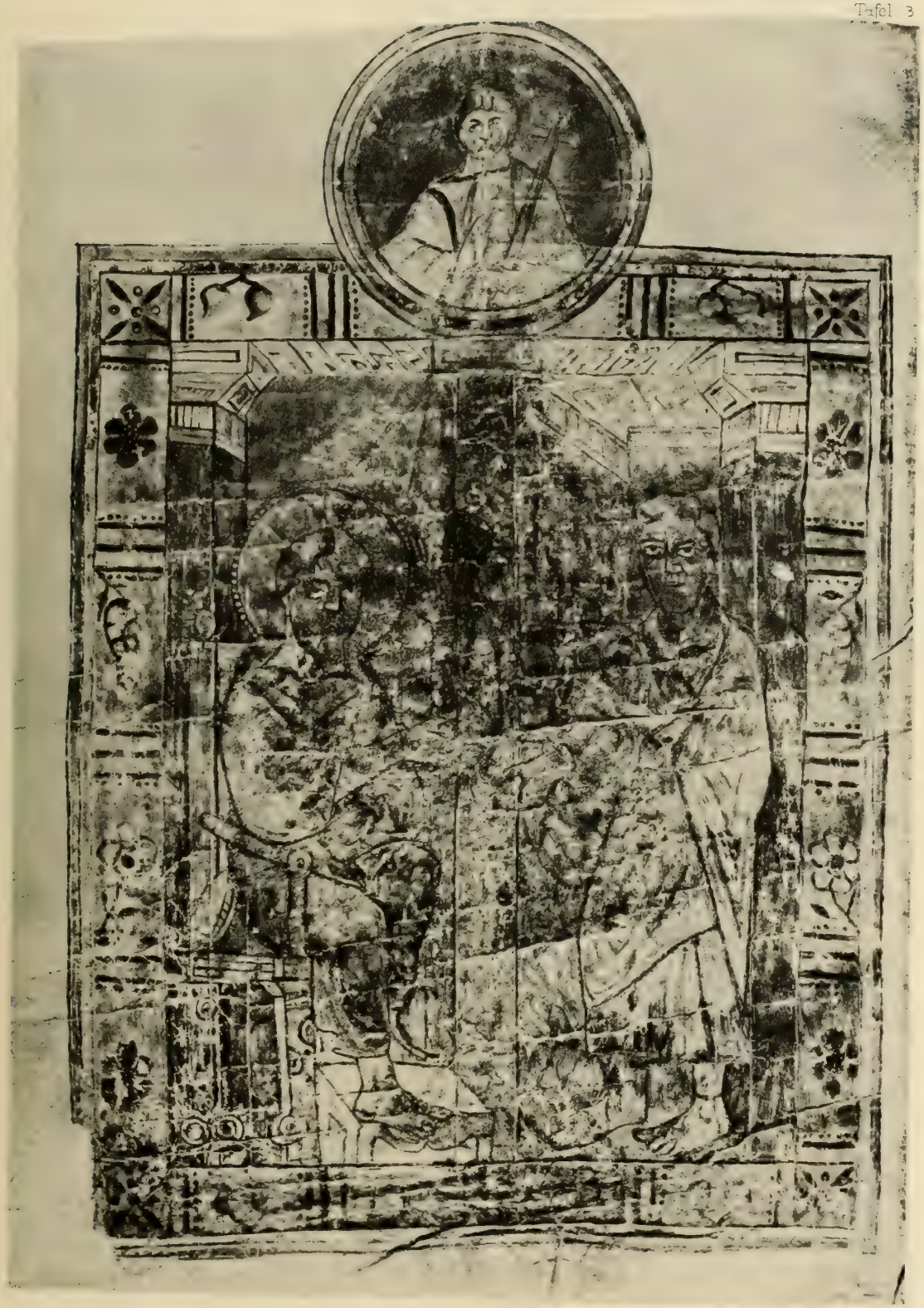
[1]) S. Thompson, Ancient Manuscripts, pl. 3 u. S. 14. — Palaeographical Society, pl. 16. — F. Kenyon, Facsimiles of Biblical Manuscripts in the British Museum, London 1900, Tafl. IX.

im Motiv der Füllung des Arkadenbogens mit solchen des Genter Evangeliars genau identisch, in drei Fällen liegt eine geringfügige Abwandlung des gleichen Motivs vor.

Die dekorativen Rahmungen der Evangelistenbilder sind in genau entsprechender Form so viel ich sehe, in antiken Handschriften nicht nachzuweisen. Am nächsten kommt ihnen die Umrahmung der Seite des Codex Rossanensis, die des Eusebius Brief an Carpian enthält. Der Schriftspiegel ist hier von einem breiten goldenen Streifen umzogen; die Mitte jeder Seite des auf diese Weise entstehenden Rechteckes ist durch eine ornamentale rosa Blüte betont, die auf der oberen und unteren Randleiste von je zwei Vögeln flankiert wird; in den seitlichen Leisten sind jederseits der Mitte einige Zweige mit Blüten auf den Goldgrund aufgelegt, die den Blütenzweigen der Genter Handschrift fast entsprechen, aber abweichend von ihr die Blüte jedesmal in Seitenansicht zeigen. Es fehlt im Rossanensis auch die Zerlegung in Einzelabschnitte, die den Rahmungen der Evangelistenbilder in Gent einen besonderen Charakter gibt. Ähnliche Blüten wie in den Genter Rahmungen, unter ihnen auch solche, die in Aufsicht gegeben sind, kommen mehrfach im Virgilius Romanus als Grundfüllungen in den Hirtenszenen vor[1]), die von der Seite gesehenen Blüten an den Bandausläufen der Incipitseiten abgewandelt auch in syrischen Handschriften, wie dem Rabula-Evangeliar der Laurenziana. Alle diese Handschriften, so verschiedenen Stilkreisen sie angehören, führen immer wieder in die Zeit des ausgehenden 5. oder in das 6. Jahrhundert.

Ein Vergleich der übereinstimmenden dekorativen Elemente, wie sie in den spätantiken Handschriften einerseits, und der Genter Handschrift andererseits nachgewiesen wurden, z. B. der Blüten im Virgilius romanus mit denen der Evangelistenrahmungen, zeigt nun, daß die Übereinstimmung nicht nur im Motiv besteht. Man wird in karolingischen Miniaturen und Bordüren vielfach Blüten, und gelegentlich auch ähnlich geformte, antreffen, aber sie werden sich von denen der Genter und der antiken Handschriften stets durch eine grundsätzlich andere Auffassung unterscheiden. Sie sind immer zu einer von der Anschauung völlig abgelösten Formel geworden, linear begrenztes Element einer Flächendekoration, auch dort wo der Karolinger plastisch-räumliche Entwicklung in begrenztem Maße anstrebt. Was die Genter Handschrift mit den spätantiken so eng verbindet, ist die überraschend lockere Behandlung, die den dargestellten Gegenstand, also etwa den Blütenzweig, nicht mit dem abstrakten Kontur umzieht, sondern in seiner sinnlich-farbigen und räumlichen Erscheinung erfaßt und wiedergibt. Das hat seinen Grund natürlich nicht darin, daß der Maler des Genter Evangeliars die Natur mit den Augen des antiken Menschen gesehen und sich seine künstlerische Aufgabe aus einer der Antike verwandten Gesinnung analog gestellt hätte, sondern darin, daß hier einer der ganz seltenen Fälle vorliegt, in denen der mittelalterliche Künstler die antike Vorlage mit solcher Kopistentreue zu wiederholen sucht, daß nur hier und da eine Umdeutung, ein Mißverstehen, eine gewisse Ungelenkigkeit das mittelalterliche Medium verrät, durch das uns die christlich-antike Ornamentik überliefert wurde. Das ist sonst in solchem Ausmaß nur dort vereinzelt der Fall, wo ein antiker Illustrationszyklus aus inhaltlichem Interesse zusammen mit einem zugehörigen Text kopiert wurde; aber auch hier handelt es sich um Ausnahmen, und die Geschichte der Überlieferung der Prudentiusillustrationen, an denen wir den Vorgang am klarsten übersehen können, beweist, wie stark jeder Kopist die Vorlage in den ihm gemäßen Stil transponiert. Es ist

[1]) Codices e Vaticanis selecti, vol. II, fol. 44 b, 45 a, 74 b.



GENT, KIRCHENSCHATZ VON ST. BAVO. EVANGELISTENBILD
AUS DEM EVANGELIAR DES H. LIVINUS.

das ganz Erstaunliche bei der Ornamentik der Genter Handschrift, daß der Maler eine auch stilgetreue Wiederholung der antiken Vorlage anstrebt.

Die angeführten Übereinstimmungen und Beziehungen mögen zur Feststellung genügen, daß bei der geschlossenen Einheitlichkeit ihres Stiles die gesamte dekorative Ausstattung des Genter Evangeliars — abgesehen von den im Gegenteil rein karolingischen Initialen — auf eine christlich-antike Vorlage zurückgeht, die, wenn wir nach dem erhaltenen Handschriftenmaterial urteilen und den landläufigen Datierungen folgen wollen, dem Ende des 5. bis spätestens dem Beginn des 7. Jahrhunderts angehört haben kann. Wir dürfen weiter sagen, daß die Genter Handschrift die dekorative Ausstattung der Vorlage offenbar mit der größten Treue wiedergibt, die bis zur Nachbildung ihres Stiles geht. Es wäre nun von einigem Interesse, wenn dasselbe sich von den Evangelistenbildern der Genter Handschrift nachweisen ließe.

Unglücklicherweise haben die beiden erhaltenen Bilder durch Handauflegen bei Eidesleistungen furchtbar gelitten, das Matthäusbild so sehr, daß große Teile der Komposition kaum mehr in den Umrissen zu erkennen sind. Das Johannesevangelium beginnt mit einer höchst merkwürdigen Evangelistendarstellung, die in der ganzen karolingischen Kunst, so weit ihre Werke erhalten sind, ohne Gegenstück ist (s. Taf. 2). Rechts sitzt auf einem thronartigen Lehnstuhl, nach links gewendet, ein bärtiger nimbierter Mann in weißlichhellem Untergewand und Purpurmantel, der durch einige breite dunkelblaugraue Faltenzüge und aufgesetzte weiße Höhen modelliert ist; die linke Hand hält in Schoßhöhe eine Buchrolle, die rechte ist mit abgespreiztem Zeige- und Mittelfinger fast bis zur Schulterhöhe segnend erhoben. Ihm steht links ein Jüngling in weißen Gewändern mit geneigtem Haupt gegenüber, der dem Sitzenden verehrungsvoll ein durch ein schmales Tuch geschütztes aufgeschlagenes Buch mit beiden Händen darzubringen scheint. Sein Mantel ist mit breiten weichen Strichen in Gelbbraun, sein Unterkleid in Graublau von verschiedenem Sättigungsgrad modelliert.

Die Deutung der beiden Gestalten könnte zunächst zweifelhaft erscheinen. Trotz des ungewöhnlichen Typus und des Purpurmantels möchte man im ersten Augenblick geneigt sein, in der sitzenden Gestalt den Evangelisten, in der stehenden seinen Schüler Prochoros zu sehen, dem Johannes sein Evangelium diktieren würde, entsprechend einer Form des Evangelistenbildes, das in den mittelalterlichen Ablegern und Seitenschößlingen der byzantinischen Kunst nicht selten vorkommt. Aber jeder Zweifel wird durch die Miniatur behoben, die das Matthäusevangelium einleitet (s. Taf. 3).

Hier kehren beide Gestalten in fast gleicher Haltung wieder, doch ist die sitzende auf die linke Seite des Bildes geschoben und erhebt entsprechend die vordere Hand im Segengestus, während die rückwärtige linke die Schriftrolle im Schoß hält. Von rechts her naht die andere, jugendliche Gestalt, hier den linken Arm unter dem Mantel verborgen, so daß nur die Hand sichtbar ist, die abweichend vom Johannesbild statt des Buches eine Schriftrolle hält. Das Motiv des rechten Armes ist bei der Zerstörung des Blattes nicht zu erkennen.

Nun hat Baumstark wohl nachgewiesen, daß die eben erwähnte Johannesdarstellung, die den Evangelisten seinem Schüler Prochoros das Evangelium diktierend wiedergibt, gelegentlich wie in einem Jerusalemer griechischen Evangeliar des 11. Jahrhunderts, auch auf die übrigen Evangelistenbilder übergreift[1]). Aber das geschieht doch nur bei Markus

[1]) Baumstark, Eine antike Bildkomposition in christlich-orientalischen Umdeutungen: Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII, 1915, S. 111—123.

Abb. 17. Perugia, Bibliothek. Evangeliar. Evangelist Johannes.

und Lukas, denen nach einer bis ins 2. Jahrhundert zurückreichenden Überlieferung Petrus und Paulus ihr Evangelium verkündigt haben; beide Evangelisten sind dementsprechend sitzend und schreibend dargestellt, je einer der Apostelfürsten vor ihnen stehend und ihnen diktierend. Matthäus ist dagegen in der üblichen Weise allein sein Evangelium verfassend dargestellt. Da in der Genter Handschrift auch Matthäus im Zweifigurentyp erscheint, liegt offenbar nur eine ganz äußerliche Verwandtschaft des Bildtyps vor. Es kommt hinzu, daß in den erhaltenen Bildern keine der beiden Personen im Schreiben dargestellt ist; vielmehr naht sich jedesmal eine jugendliche Gestalt ehrfürchtig einer sitzenden nimbierten. Die Beziehung auf die Evangelisten ist dabei außer jedem Zweifel durch die oben angefügten Kreismedaillons mit den entsprechenden Symbolen des Engels und des Adlers. Es gibt danach nur eine mögliche Erklärung für die Bilder, die durch die Auszeichnung der sitzenden Gestalt mit Nimbus und Purpurgewand unterstützt wird: sie stellen die Überreichung des Evangeliums durch Matthäus und Johannes an Christus dar[1]). Da die Incipitseiten sich fast genau vor den einzelnen Evangelien wiederholen, und Matthäus- und Johannesbild bis auf die Umkehrung einander völlig gleichen, wird anzunehmen sein, daß die fehlenden Evangelistenbilder die gleiche Darstellung brachten.

Dieser Bildtyp ist aber ganz einzigartig. In der karolingischen Kunst des Nordens kommt er sonst überhaupt nicht vor. Ich kenne ihn im lateinischen Kulturkreis nur aus einer italienischen Handschrift des 9.—10. Jahrhunderts in Perugia, die offenbar ein sehr viel älteres Vorbild wiederholt. Christus und Evangelist — diese als jugendliche Gestalten mit dem in verhüllten Händen getragenem Buch heranschreitend — sind hier in ikonographisch den Genter Bildern genau entsprechender Weise gegenübergestellt, Christus jedesmal links, der Evangelist rechts. Oben erscheint das Symbol. Auf jede Andeutung des Schauplatzes ist verzichtet und die Zeichnung und Färbung des Bildes so roh, daß stilistische Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der Vorlage ausgeschlossen sind (s. Abb. 17).

Daß der Bildtyp erst in dieser Zeit und im Bereich der karolingischen Renaissance erfunden sein sollte, ist von vornherein höchst unwahrscheinlich. Es widerspricht dem

[1]) Van den Gheyn a. a. O., S. 562, sieht in der sitzenden Gestalt den Evangelisten, in der stehenden einen Schreiber.

auch das vereinzelte Vorkommen desselben in einer koptischen Handschrift der Vaticana aus dem Jahre 1270, in der Matthäus dem hier in streng frontaler Haltung thronenden Christus das Evangelium darbringt, und in einer syrischen der Nationalbibliothek in Paris vom Jahre 1196, in der, auf zwei ornamental gerahmte Blätter verteilt, links der stehende Christus, rechts der sein Buch darbringende Evangelist dargestellt sind[1]).

Die der Komposition zugrunde liegende Idee ist in diesen vier Handschriften die gleiche, die Durchführung aber sehr verschieden; in der Konfiguration steht das Evangeliar in Perugia der Genter Handschrift am nächsten. Aber ein noch so indirekter Zusammenhang läßt sich auch zwischen ihm und dem Genter Evangeliar nicht nachweisen; dazu ist im Evangeliar von Perugia zu wenig vom Stil der Vorlage zu erkennen.

Nun ist schon der Hintergrund, vor dem beim Johannes (s. Taf. 2) die Überreichung des Buches erfolgt, ganz merkwürdig und ohne Parallele in der karolingischen Malerei. Ein Ausblick in die Tiefe wird rechts und links flankiert durch zwei blaugraue Pilaster, in der Mitte durchschnitten durch eine bräunliche Rundsäule mit einem eigentümlichen Volutenkapitell. Auf diesen drei Trägern liegt die auf solche Weise ins Plastisch-Architektonische übergeführte obere Randleiste der ornamentalen Rahmung. In die Interkolumnien sind die beiden Figuren gesetzt. Bis zur Schulterhöhe des sitzenden Christus erhebt sich über dem gelbbraunen schmalen Bodenstreifen eine graugrüne Mauer; darüber schließt ein Grund in tiefem, gesättigtem Blau den Raum nach der Tiefe ab. Vom Kapitell der Mittelsäule hängt ein gerafftes Tuch in der graugrünen Farbe der Hintergrundsmauer nach links herab, hinter dem Oberkörper des Evangelisten verschwindend.

In den Deckplatten der Pilaster und der Säule, in der offenbar eine Kassettierung andeutenden Gliederung der Unterseite des Architraves, zu dem die Rahmenleiste umgebildet wurde, endlich in der Durchführung des Thronsessels und seiner Überschneidung des Pilasters sind Reste einer Raumdarstellung zu erkennen, die manche Verwandtschaft mit moderner Linearperspektive hat, und, wie das Motiv des einen Ausblick überschneidenden Velums, in mannigfachen Denkmälern der ausgehenden christlichen Antike nachzuweisen ist. Wo solche Versuche und Motive in karolingischer Zeit auftreten, z. B. in den großen Bibeln in Paris, London und Rom, sind immer spätantike Vorbilder im Spiel. Ihre Häufung in der Weise, wie sie das Johannesbild in Gent zeigt, wird aber kaum in einer anderen Handschrift der Zeit nachzuweisen sein. Wir dürfen daraus folgern, daß auch die vorliegende Bildkomposition des Genter Evangeliars in ähnlicher Treue aus einer alten Vorlage kopiert wurde, wie das dekorative Beiwerk. Das wird noch deutlicher im Matthäusbild (s. Taf. 3), dessen weitgehende Zerstörung deshalb besonders bedauerlich ist. Die dreifache Stützung des oberen Rahmenbalkens, die Einfügung der Figuren in die Interkolumnien entspricht genau der Johannesdarstellung. Nur ist das Velum hier Hintergrund für den links sitzenden Christus geworden, und rechts öffnet sich an Stelle der Abschlußmauer der Ausblick in einen fast senkrecht in die Tiefe stoßenden Säulengang mit kassettierter Decke. Seine Säulen gehen, nach der Tiefe zu kleiner werdend, dicht gedrängt von der Mittelsäule aus nach rechts; ihre Reihe wird durch den blauen Grund abgeschlossen, von dem sich das Haupt des nahenden Evangelisten abhebt. Das ist eine Kühnheit der Raumgliederung, die die Existenz einer antiken Vorlage für die Evangelistenbilder absolut sicher macht.

Von der Art der malerischen Durchführung der Figuren war schon die Rede. Sie geht

---

[1]) S. Baumstark a. a. O., Abb. 8, 12 und 13.

bei sehr kräftiger und entschieden mitsprechender linearer Umgrenzung der Formen auf eine reiche, aber zusammenfassende Modellierung, kennt keine einheitliche Lichtführung, aber arbeitet durch dunklere Lokalfarbe in den Tiefen und Aufsetzen von Lichthöhen das plastische Volumen der Gestalt stark heraus.

Hinter den plastisch räumlichen Interessen treten die farbigen sehr zurück. Die Farbe ist durchaus Dienerin jener. So bilden denn eigentlich das Rot und Grün der Bandeinfassung bei weitem die energischesten Farbwerte der ganzen Miniatur, und auch der dekorative Rahmen mit seiner Aufteilung durch Querstriche und Punkte in Orange und Rot, mit seinen Blüten, Trauben und Blättern hat noch mehr Farbiges als das Innere des Bildes, aus dem kaum mehr als der rote Buchdeckel, die rote Schriftrolle und der Purpurmantel Christi sehr gedämpft im farbigen Gesamteindruck des Blattes mitklingen und der blaue Hintergrund nur als Folie empfunden wird. Infolgedessen erscheinen die Figuren wie in farblosem oder kaum farbigem Relief innerhalb eines kräftig gefärbten Rahmens, zu dem sie eigentlich keine Beziehung haben. In Beziehung treten sie zu ihm erst durch den Raum, der sich hinter ihnen öffnet; denn dieser wird von dem dekorativen Rahmen gleichzeitig umschlossen und nach vorn hin aufgehoben, wie er durch die Umdeutung der oberen Rahmenleiste aus ihm in die Tiefe entwickelt wird. Dabei sind die Figuren in diesen Raum eigentlich nicht einbezogen, sondern befinden sich sozusagen vor ihm, nach vorn begrenzt durch eine Ebene, die als etwa durch die vorderen Unterarme beider Gestalten gelegt empfunden wird und mit der Ebene des Rahmens nicht zusammenfällt. Von dieser idealen Vorderebene aus erhalten die Figuren Volumen und Raumtiefe. Doch ist diese für die räumliche Entwicklung der Figur nach der Tiefe zu wieder begrenzt durch eine neue ideale Ebene, die mit Christi rechtem Arm zusammenfällt. Daraus ergibt sich ein sehr eigentümlicher Kompromiß zwischen freier Tiefenentwicklung der Figuren, die durch ihre inhaltliche Beziehung gefordert wurde, und ihrer Einpressung in eine Raumschicht. Die Art der Zusammenfügung der beiden Gestalten, wie ihr Aufbau im einzelnen werden durch die besondere Raumanschauung bestimmt. Es entsteht eine Art Relief, dessen rückwärtiger, idealer Grund beim Johannesbild noch einmal sozusagen in die Tiefe versetzt und von der realen Tiefenbegrenzung, der Abschlußmauer, wiederholt, beim Matthäusbild aber durch den Säulengang fast rücksichtslos aufgerissen und in die Tiefe geführt wird. Die Wirkung ist noch im karolingischen Nachbild außerordentlich, indem die Figuren eine im Original ganz einzigartige plastische Wucht erhalten haben, die durch die Einzwängung in die Enge der Rahmenarchitektur noch gesteigert wird. Man würde den Eindruck haben, als wenn sie diese sprengten, wenn durch die Raumschichtung nicht die Vorstellung überwiegen würde, daß sie in ihrer Reliefebene eine Art Sonderexistenz führen. Eben durch diesen Ausgleich von Loslösung und Einordnung der Figuren in den Bildraum ist die ganze Eindringlichkeit der plastischen Erscheinung erreicht. Die künstlerische Wirkung ist also genau die gleiche wie bei den dekorativen Incipitseiten.

Eine so entwickelte und komplizierte Raumkomposition, als karolingische Erfindung ganz undenkbar, müßte wenigstens in ihren Ansätzen in der christlichen Antike nachzuweisen und damit eine Datierung der Vorlage für die Genter Evangelistenbilder möglich sein, wenn wir über bescheidene Ansätze in einer Durchforschung der Stilgeschichte ihrer Denkmäler hinaus wären. Aber die im Material und seiner Erhaltung liegenden Schwierigkeiten sind so ungeheure und durch unklare oder verfehlte Problemstellung noch so vergrößert, daß die Forschung von einer Kenntnis der Formgeschichte in dieser Zeit noch sehr weit entfernt

ist. Was wissen wir von den Quellen, aus denen die sogenannte byzantinische Renaissance schöpfte, von den Vorlagen, die Werke wie der Pariser Psalter Cod. Gr. 139 und seine Verwandten benutzten? Hätten wir von ihnen eine einigermaßen klare Vorstellung, wüßten wir zu scheiden, was in ihren Bildern übernommenes Gut, was eigene Erfindung und neuer Stil ist, so würden wir die Vorlage der Genter Miniaturen vielleicht eher bestimmen können; denn die Behandlung gerade mancher Raumprobleme in der Genter Handschrift erinnert am ehesten an Kompositionsmittel jener Gruppe. Aber beim jetzigen Stand der Erkenntnis müssen wir darauf verzichten, sie bei der Suche nach Verwandtem heranzuziehen.

Abb. 18. Cambridge, Evangeliar des Corpus Christi College Nr. 286. Evangelist Lukas.

Aus der Vergleichung der Incipitseiten des Evangeliars mit den dekorativen Blättern der Wiener Handschrift, deren ikonographische Verwandtschaft festgestellt wurde, ergibt sich deutlich ein erheblicher stilistischer Unterschied. In dieser ist der Kranz in weitgehendem Maße in seine Einzelelemente zerlegt, sind alle plastischen Werte in Flächenmotive umgesetzt. Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß in den Incipitseiten des Genter Evangeliars im Gegenteil die Motive gerade auf plastische Wucht interpretiert werden. Ebenso sucht gegenüber der starken dynamischen Spannung in kontrastierenden Formen, auf die bei den Incipitseiten in Gent aufmerksam gemacht wurde, die Wiener Handschrift durch die Verteilung der Massen ein ruhiges Gleichgewicht auf der ganzen Seite zu erreichen.

Es kann niemandem, der, etwa an den monumentalen Malereien der christlichen Antike, die Entwicklung der künstlerischen Form bis zur karolingischen Zeit verfolgt hat, zweifelhaft sein, daß danach die Vorlage für Gent einer früheren Entwicklungsstufe der Buchornamentik zuzuweisen ist als die Wiener Handschrift, wenn man zugibt, daß die Genter Kopie auch den Stil des Vorbildes offenbar mit großer Treue wiedergibt. Nur ist auch für den Wiener Codex eine zweifelfreie Datierung nicht zu gewinnen[1]).

[1]) Zwar hat Rudolf Beer wahrscheinlich gemacht, daß dieser im 15. Jahrhundert in der Bibliothek

Es ist ferner in diesem Zusammenhang das lateinische Evangeliar des Corpus Christi College in Cambridge heranzuziehen, das bald dem 6., bald dem 7. Jahrhundert — nach meiner Meinung mit Recht dem letzteren — zugeschrieben wird. Im einzig erhaltenen Lukasbild (s. Abb. 18) ist alles Figürliche schon ins Lineare, Flächige umgesetzt; aber in der Komposition ist noch ein Rest eines anderen Stiles erhalten. Der Evangelist sitzt hier in einer geschlossenen Nische, ein Motiv, das die christlich-antike Kunst vielfach zur Hebung und Ablösung der plastischen Erscheinung der Einzelfigur angewendet hat. Diese Nische ist nun in einer Weise in einen architektonischen Gesamtrahmen, der doch wieder nicht konsequent durchgeführt, sondern mit Bildszenen aus den Evangelien gefüllt ist, einbezogen, die wenigstens ganz allgemein an die Lösung des Genter Evangeliars erinnert.

Die Vergleichung mit Handschriften muß aber fruchtlos bleiben, weil keine einzige von ihnen mit genügender Bestimmtheit datiert werden kann. Wir müssen versuchen, in der erhaltenen Monumentalmalerei Denkmäler zu finden, denen die Vorlage für Gent stilistisch nahegestanden haben kann. Übereinstimmungen mit der in Gent so überaus charakteristischen Gesamtkomposition festzustellen, ist bei diesem Material unmöglich. Mag es an Zufällen der Überlieferung liegen oder daran, daß so kühne Raumkompositionen dem Büchermaler näher lagen, — gewiß ist, daß unter den erhaltenen Monumentalbildern der christlichen Antike ähnliche Versuche nicht vorkommen. Wir werden uns darauf beschränken müssen, nach Denkmälern zu suchen, die eine verwandte plastische Tendenz erkennen lassen.

Das starke Heranziehen der Umrißlinie zur Verdeutlichung und Herausarbeitung der Form unter Verzicht auf eine Modellierung durch einheitliches Seitenlicht ist in Verbindung mit der besonderen Ausbildung einer schmalen Raumschicht für die Figuren ausreichend, um die Entstehung der Vorlage in vorjustinianischer Zeit auszuschließen. Ich muß den Beweis dafür an dieser Stelle schuldig bleiben und auf Ausführungen verweisen, die ich hoffe, in Kürze vorlegen zu können. Es scheint zunächst eine bestechende Ähnlichkeit zwischen dem Evangelisten Johannes in Gent und einer der Kronen tragenden Gestalten aus dem Neapler Baptisterium zu bestehen, dessen Datierung freilich sehr schwankt. Bewegung und Aufbau der Gestalt haben in der Tat viel Verwandtes. Aber nach dem Gesagten ist es wenig wahrscheinlich, daß sich in der karolingischen Kopie nicht wenigstens irgendwelche Reste der Modellierung in breiten Licht- und Schattenmassen erhalten hätten, die für die Neapler Figur überaus bezeichnend ist. Die Ähnlichkeit könnte höchstens zu dem freilich vorläufig sehr kühnen Schluß führen, daß die Vorlage von Gent ihrerseits auf eine Erfindung zurückgehen könnte, die dem Kreis der Neapler Mosaiken nicht ferngestanden hätte.

Der Genter Handschrift verwandte Stilmittel findet man dagegen in Wandmalereien

des Klosters Bobbio war. Aber sein Versuch, deren älteste Bestände und auch die Wiener Handschrift auf Cassiodors Büchersammlung in Vivarium zurückzuführen, kann doch zunächst nur als Hypothese gelten, für die ein schlüssiger Beweis erst zu erbringen ist. Cassiodor ist wahrscheinlich im 7. Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts gestorben. Dadurch wäre, wenn Beers Vermutung sich als stichhaltig erweist, ein terminus ante quem für die Wiener Handschrift und ein Anhaltspunkt für die Ansetzung der Vorlage für das Genter Evangeliar etwa in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts gewonnen. Doch ist nicht zu leugnen, daß die Dekoration des Vindobonensis nach unserer bisherigen Kenntnis der Denkmäler eher auf das Ende des Jahrhunderts hinzuweisen scheint, so daß es geraten ist, eine Bestätigung von Beers Hypothese von anderer Seite abzuwarten, ehe die Kunstgeschichte sie als Fundament für die weitere Forschung benutzt. Vgl. R. Beer, Bemerkungen über den ältesten Handschriftenbestand des Klosters Bobbio: Anzeiger der philos.-hist. Klasse der Kais. Akademie der Wissenschaften, Wien 1911, Nr. 11.

wie der Madonna Regina in S. Maria Antiqua und dem Turturafresko vom Jahre 528 der Commodilla-Katakombe in Rom und in Mosaiken wie der Prozession in S. Apollinare Nuovo in Ravenna und in Parenzo: die lineare Umgrenzung, die breite und weiche Modellierung unter völligem Verzicht auf einheitliche Lichtführung, die Schichtenbildung im Figurenaufbau, selbst Eigenheiten der Faltenbildung, wie den vom Karolinger nicht verstandenen Schoßfalten, und manche ikonographische Übereinstimmung in Kleidung und Beiwerk, denen in Verbindung mit solchen stilistischen Beobachtungen einiges Gewicht nicht abzusprechen ist. Selbstverständlich soll damit nicht ein engerer Zusammenhang behauptet, sondern nur ein ungefährer Anhaltspunkt für die zeitliche Ansetzung gewonnen werden. Wir würden durch die genannten Denkmäler wieder in das 6. Jahrhundert geführt werden und also zu einer gleichen Datierung kommen, wie sie die Untersuchung der Ornamentik nahelegte. Es schiene mir vermessen, wollte man bei dem jetzigen Stand der Forschung in der zeitlichen Festlegung weitergehen. So viel kann vielleicht noch gesagt werden, daß die erhaltenen Denkmäler kaum ein Heruntergehen über die Mitte des 6. Jahrhunderts gestatten. Das uns bekannte römische Material scheint zu beweisen, daß aus dem plastischen Stil der Madonna Regina auf italienischem Boden noch im Verlaufe des 6. Jahrhunderts ein linear-flächiger wurde, in den von außen her im 7. Jahrhundert eine neue Kunst eindringt, die als Hauptdarstellungsmittel wieder das Licht und ausgesprochene Farbigkeit verwendet. Diesem neuen Stil gehört die Verkündigung der zweiten Schicht von S. Maria Antiqua an. In den Anfang dieser Zwischenzeit wird, wenn man nicht die Berechtigung bestreiten will, die stadtrömische Entwicklung als typisch für den damaligen westlichen Kulturkreis anzusehen, wahrscheinlich die Vorlage der Genter Bilder gesetzt werden dürfen.

Möglicherweise wird aus der Geschichte des Vulgatatextes mit größerer Bestimmtheit als durch die Kunstgeschichte die Zeit der Vorlage bestimmt werden können.

Wie die gesamte Ausstattung des Evangeliars ist nämlich auch ihr erster Text aus der alten Vorlage übernommen worden; er wich von dem üblichen, auch von dem älteren, frühkarolingischen Text vollständig ab und enthielt eine Menge von Merkmalen des vorhieronymianischen Evangelientextes. Allerdings muß dieser erste Text erschlossen werden; denn er wurde gleichzeitig mit der Hinzufügung der neuen Initialseiten in der Zeit um das Jahr 1000 vollständig durchkorrigiert und, meist über sehr sorgfältigen Rasuren, mit dem landläufigen Text in Übereinstimmung gebracht. Da der Evangelientext aber in zwei sehr schmalen Kolumnen geschrieben war, ist eine Kontrolle der Änderungen besonders an den Stellen leicht durchzuführen, an denen der Text der ersten Hand länger war, also die für die gemischten Texte charakteristischen Zusätze enthielt. Das mögen die im Anhang gegebenen, leider, da mir bei der Untersuchung der Handschrift jedes Hilfsmaterial fehlte, nur ganz zufällig gewählten Beispiele zeigen. Sie werden Berufeneren als erste Anhaltspunkte für die Beurteilung des Textes dienen können. Für die Geschichte der christlichen Antike wird jeder Beitrag zur genaueren Bestimmung der alten Vorlage, die dem sogenannten Evangeliar des hl. Livinus in Gent zugrunde liegt, von größtem Interesse sein; denn sie war, wenn die mitgeteilten Beobachtungen begründet sind, das älteste, uns wenigstens in getreuer Nachbildung überlieferte Evangeliar mit Bildschmuck aus dem lateinischen Kulturkreise.

Da die hier meist nur kurz erwähnten Handschriften in der Publikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft doch eingehend behandelt werden, so schien es mir nicht unangebracht, an dieser Stelle, wo ein Überblick über den Denkmälerbestand in Belgien gegeben werden sollte,

das Zusammentreffen von einer Reihe karolingischer Kopien nach antiken Vorlagen in dem begrenzten geographischen Kreise dazu zu benutzen, um sie unter diesem besonderen Gesichtswinkel zu betrachten und auf die Bedeutung solcher Untersuchungen wenigstens hinzuweisen, die auch für das längst publizierte Material noch völlig fehlen. Es wäre aber wirklich an der Zeit, mit einer kritischen Scheidung dessen zu beginnen, was an den uns überlieferten frühmittelalterlichen Illustrationszyklen antikes Erbe, was Neuschöpfung, was Umbildung ist. Unsere gesamte Auffassung von der mit Karl d. Gr. im Norden einsetzenden Kunstbewegung tappt auf schwankendem, unsicherem Boden herum, solange diese Arbeit nicht geleistet ist, und andererseits wird jeder, der sich mit der Geschichte der spätantiken Malerei beschäftigt, unausgesetzt auf Bilder und Bildzyklen gewiesen, die offenbar in diesem Kreis entstanden sind, aber nur in späten Nachbildungen vorliegen, ohne daß sie vor dieser kritischen Behandlung für jenen Problemkreis zu verwerten wären. Es wird in den meisten Fällen zunächst nicht über hypothetische Ergebnisse hinauszukommen, in manchen werden genaue Bestimmungen möglich sein. Aber aus dem Anwachsen des Materials und durch ein Zusammenarbeiten der verschiedenen historischen Disziplinen, die sich mit Überlieferungsgeschichte beschäftigen, werden sich von selbst Korrekturen und allmählich immer mehr feste Punkte ergeben, die beiden Forschungsgebieten, dem spätantiken und dem mittelalterlichen, zugute kommen werden.

ANHANG

Der Text der Genter Handschrift ist in der Zeilentrennung des Originals wiedergegeben; in eckigen Klammern erscheint der Text der Korrektorhand; Punkte zeigen Rasuren an. Da andere Hilfsmittel mir nicht zur Verfügung stehen, gebe ich in der zweiten Kolumne den von Sabatier in seiner Bibelausgabe von 1751 edierten Italatext, in der dritten den der Vulgata.

Der Text der Genter Handschrift bringt die lange Einschaltung der Itala (vgl. Sabatier III, 120) zwischen Mt. XX 28 und 29, aber mit der vielleicht von Texthand geschriebenen Randbemerkung: hoc est proprium luce, und dem Zeichen ⁘ neben jeder Zeile.

GENTER HANDSCHRIFT	ITALA	VULGATA
Mt. XXVII. 44—45		
improperabant ei .... A sexta autem hora	improperabant ei. Et postquam crucifixus est, a sexta autem hora	improperabant ei. A sexta autem hora
Mr. V. 15		
sedentem ves titum et sane mentis .... et timuerunt	sedentem, vestitum et sanae mentis (qui habuerat legionem) et timuerunt	sedentem vestitum et sanae mentis, et timuerunt
Mr. VI. 33—34		
illuc et praeve nerunt eos. [Et exiens vidit mul tam turbam IHC] [et] misertus est [super eos] quia erant sicut oves	illuc. Cum vero Jesus vidisset turbam, misertus est illis quia erant sicut oves	illuc et praevenerunt eos. Et exiens vidit turbam multam Jesus et misertus est super eos, quia erant sicut oves

GENTER HANDSCHRIFT	ITALA	VULGATA
Mr. VI. 37 Euntes emamus... panes .... et dabimus [eis] man ducare. Et ait eis Am Rande: [denariis ducentis].	Euntes ememus panes ducentorum denariorum, et dabimus illis manducare. Ipse vero ait illis	Euntes emamus ducentis denariis panes, et dabimus illis manducare. Et dicit eis
Mr. XII. 5–6 quosdam cedentes [a]lios....vero occide....ntes .... [quia] Reve[re] buntur fili um meum Am Rande: [adhuc ergo unum habens filium carissimum et illum misit ad eos novissimum dicens]	quosdam ceciderunt, quosdam vero occiderunt. Novissime autem filium suum misit, quem habebat unicum dilectissimum, dicens: Reverebuntur filium meum	quosdam caedentes, alios vero occidentes. Adhuc ergo unum habens filium charissimum, et illum misit ad eos novissimum, dicens: Quia reverebuntur filium meum
Mr. XII. 37–38 et multa turba [eum libenter audivit Et dicebat eis in doctri na sua] Cavete	multa turba audiebant illum libenter. Ipse autem docebat illos, dicens: Videte	et multa turba eum libenter audivit. Et dicebat eis in doctrina sua: Cavete
Mr. XV. 31 Similiter et..... .... Alios salvos fecit Am Rande: [summi sacerdotes ludentes ad alterutrum cum scribis dicebant]	Et scribae cum principibus sacerdotum irridentes eum, dicebant: Alios salvos fecit	Similiter et summi sacerdotes illudentes ad alterutrum cum scribis dicebant: Alios salvos fecit
Lk. I. 29 ista salutatio ....Et ait.... angelus	ista salutatio [et quod sic benedixisset eam]. Et ait [ei] angelus	ista salutatio. Et ait Angelus

Für die Bestimmung der Vorlage können auch die Verse wichtig werden, die in der Genter Handschrift, von Texthand in sorgfältiger Capitalis Rustica geschrieben, die Kanontafeln begleiten:

Mattheus Marcus Lucas sanctusque Johannes
Vox tonat. hunc horum. quattuor una simul
Primus ab humana quia coepit promere gente
Humani formam. sthematis inde venit
A via terribili perstringit voce secundus
Scribitur et species. Inde leonis ei.
Estque sacerdotii quia rebus tertius orsus
Forma iuvencalis. Hinc sibi rite datur.
Et quia verborum pennis super aethera quartus
Hinc aquilae specimen. celsa petentis habet.

Abb. 19. Titelbild der Seduliushandschrift des Musée Plantin in Antwerpen.

Abb. 20. Tournai, Die Kathedrale im Stadtbild.

II.

DIE KATHEDRALE NOTRE-DAME IN TOURNAI

ihre baukünstlerische Wirkung und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung

Von FRITZ HOEBER

Als ausdrucksvolles Wahrzeichen einer Stadt und eines Landes, des lange unmittelbaren Bistums des Tournaisis, steigt die fünffache Turmgruppe der Kathedrale Notre-Dame empor: Von welcher Seite man sich auch dem alten »Tornacum« — von den Renaissanceschriftstellern gern mit »Turmstadt« übersetzt — nähern mag, immer schwebt dieses zusammengeballte, in fünf Spitzen ausstrahlende Massiv gleich einer königlichen Krone über der stadtbürgerlichen Häuserversammlung, ergibt im Verein mit den andern Hochtürmen, dem Belfried und den Pfarrkirchen St. Brice, St. Piat, St. Quentin, St. Jacques, St. Madeleine und St. Nicolas eine stets neue, unvergeßliche Silhouette (Abb. 20).

Zu dieser hohen baukünstlerischen tritt die besondere geschichtliche Bedeutung der Kathedrale von Tournai als des fast einzigen uns erhaltenen, jedenfalls größten reifromanischen Kirchenbaus Belgiens, der dann selbst wieder von starkem, stilistischem Einfluß auf die Architekturentwicklung des ganzen Scheldegebietes, von der Champagne und Picardie her bis nach Holland und Skandinavien hinauf, während des 12. und 13. Jahrhunderts gewesen ist.

1. Die Situation im Stadtbild[1]).

Der künstlerische Reiz der Liebfrauenkathedrale von Tournai beginnt — wie bei allen mittelalterlichen Monumentalbauten — bereits mit der individuellen Situation, mit dem, was

[1]) Vgl. die ausführlichere Darlegung: Fritz Hoeber, Die Stellung der Kathedrale im Stadtbild von Tournai: Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIII, 1920, S. 67—87.

der heutige Architekturfreund wieder unter »Stadtbau« zu verstehen gelernt hat: in der Fülle der städtischen Straßen- und Platzbilder wirkt der Hochbau Notre-Dame zunächst durch seinen Maßstab, als burgartig gewaltige Masse (Nord-Süd-Blick von der Rue Royale auf die Vierungsgruppe der fünf Türme, Süd-Nord-Blick aus der Rue St. Martin auf dieselbe Turmgruppe, die hier noch durch den hinzutretenden Belfried bereichert erscheint (vgl. Taf. 4). Der Gegensatz des erhabenen Gotteshauses gegenüber der Kleinbürgerlichkeit der sich ringsum duckenden Dächer der vielen Häuschen kommt am besten in jener Ansicht zur Geltung, die man vom Ausgang der Rue des Maux her auf die Nordwand der Grand' Place hat.

Im Sinn der mittelalterlichen Auffassung des Stadtbaus als eines rein zweckmäßig begründeten Organismus, der alle Bauelemente untereinander verknüpft, nichts aber herauslöst zum Zweck fassadenhafter Repräsentation — wie das später die Renaissancestile gewollt haben —, erscheint auch die Kathedrale von Tournai ringsum eingebaut. Nur an den Stellen der drei Kirchenportale im Westen, Norden und Süden sind Plätze in das sie umgebende Häusermassiv eingeschnitten. Freilich sind wie so oft die »Place des Acacias« im Norden und der »Marché aux Poteries« im Süden nichts anderes als alte Kirchhöfe, die dann spätere Zeiten zu Marktzwecken benutzten. Wie immer bei mittelalterlichen Kirchen war auch hier allein vor der Westfassade eine bewußte Platzbildung im Sinn eines Vorhofs oder »Paradieses« geschaffen: auf diesem feierlich symmetrischen Vorraum der »Plachette devant l'église Notre-Dame«, geradezu auch atre, atrium genannt, fanden stets alle amtlichen Verkündigungen des Bischofs von Tournai statt.

Die seit 1906 begonnene, völlige Freilegung der Kathedrale versündigt sich somit in stärkstem Maß gegen die ursprünglich gewollte stadtbaukünstlerische Gesamtanlage wie gegen den Geist ihrer Schöpfer. Dadurch daß man auf der Nordseite durch Abbruch der Reste des aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert stammenden spätromanischen Kreuzgangs der Kathedrale und durch den breiten Straßendurchbruch längs dem Kathedralchor nach der Rue des Chapeliers die Place des Acacias ins Unbegrenzte verbreiterte, hat man die beabsichtigte Wirkung dieses Platzes geradezu in sein Gegenteil verkehrt. War dieser doch durchaus als Tiefenplatz gedacht, als perspektivisch empfundene Rahmung der Vierungsgruppe der Kathedrale von Norden gesehen. Und ebenso baukünstlerisch widersinnig erscheint die Niederlegung der kleinen Bürgerhäuser, die das Strebewerk des gotischen Chorhaupts seit alters verdeckten.

Den Verlust der alten Zusammenstimmung und organischen Verschmelzung von bürgerlicher und kirchlicher Baukunst empfindet man besonders lebhaft bei Betrachtung der Südseite der Kathedrale, die diese Verbindung noch in stimmungsvollster Weise gewahrt hat: Der alte Töpfermarkt, einst die bischöfliche Richtstätte und der Kirchhof für die Pestkranken Tournais, gehört mit dem höchst malerischen Beieinander der Querhausapsis im Übergangsstil, der reifromanischen Langhauswand auf der einen Seite, dem spätgotischen Teil des Bischofspalastes mit Staffelgiebel und schlankem Treppentürmchen auf der andern, einem anmutigen Spätrenaissancehaus im Vordergrund und der »Fausse Porte«, dem gedrückten Verbindungsbogen der frühgotischen Bischofskapelle im Hintergrund zu den reizvollsten und malerischesten Bildern, die das alte Tournai darzubieten vermag.

Diesen organischen Gestaltungsgrundsatz durchgängiger Wandverbindungen wahrt vor allem auch die symmetrische Place de l'Evêché vor der Westfassade, der kleine quadratische Vorplatz zum Hauptportal der Kathetrale (Abb. 21): Der Basilikaquerschnitt erscheint in der Tiefe eingefügt zwischen zwei wesentlich jüngeren Rahmenbauten, zwischen der leichten und feinen Pilasterfront des Hôtel des anciens Prêtres von 1755 und zwischen dem schweren

TOURNAI. NORDANSICHT DER KATHEDRALE

Gebäude des Bischofspalastes, begonnen 1671, das in dem der Kathedrale benachbarten Teil seiner Fassade noch deutliche Reste, rhythmische Bogenstellungen auf Säulenkapitellen, eines älteren romanischen Baues des 12. Jahrhunderts aufweist. Stilistisch Älteres und Neueres fügt sich so zur symmetrisch gebundenen Stimmungseinheit zusammen, die die leichte Asymmetrie der in die Südostecke eingefügten bischöflichen Kapelle mit der flachgewölbten »Fausse Porte« nur noch wirkungsvoll steigert.

2. Die Westfassade.

Wie diese Fassade (Abb. 21) sich heute dem Betrachter darstellt, so ist sie nur zu geringem Teil alt, zu noch geringerem spätromanisch — wie das hinter ihr sich erstreckende Langhaus. Als ursprünglich erscheint der basilikale Querschnitt mit den das Hochschiff beiderseits einfassenden runden Wendeltreppentürmchen, die mit ihren spitzkegelförmigen Dachhelmen typisch für Tournais Kirchen des Übergangsstils, St. Nicolas und St. Quentin (beide erbaut um 1200), werden. Ursprünglich romanisch sind auch die zwei seitlichen Reihen von je fünf kleinen Blendbogen, durch Pfeiler getrennt, die die Stirnwand der Seitenschiffe im ersten Stock über der Vorhallenbrüstung verkleiden. Was aber oberhalb des dieses breite Sockelgeschoß abschließenden Gurtgesimses an architektonischer Dekoration folgt, die freigearbeitete Spitzbogengalerie im Giebel, die zweistöckige Säulchen- und Bogenverblendung der runden Treppentürme und vor allem die trocken akademische, viel zu groß geratene Rose, verdankt seine Entstehung einer durchgreifenden Erneuerung durch J. Bruyenne von 1851, der unter Nichtachtung der Stilunterschiede Motive des jüngeren Querhauses in die Architektur der älteren Westfassade hineingenommen hat.

Es ist schwer festzustellen, wie die Westfassade ursprünglich aussah: Basilikaler Querschnitt, beiderseitige Treppentürme und Doppelportal sind die tatsächlichen Grundlagen, auf denen der ideale Wiederherstellungsversuch weiterbaut, den der ehemalige Dombaumeister Bruno Renard in seiner »Monographie de Notre-Dame de Tournai« (Lithographisches Tafelwerk mit Text 1852) entworfen hat. Daß Renard die Stockwerke nun mit einer Fülle gekuppelter und Einzelbogen bereichert, daß er Ornamentmotive des Querhauses ohne weiteres in den Giebel seiner Westfront überträgt, macht für ihn denselben Vorwurf wirksam, der oben gegen Bruyenne erhoben wurde: nicht stilkritisch zwischen Langhaus- und Querhausarchitektur unterschieden zu haben.

Alle diese Rekonstruktionsversuche des Aussehens der Westfassade im 12. Jahrhundert sind deshalb besonders schwierig, weil bereits um das Jahr 1300 die Hauptportalfront der Kathedrale eine durchgreifende Veränderung erfuhr: damals wurde ihrem Unterteil eine Vorhalle vorgelegt, deren Rückwand zierliche hochgotische Dienste einteilen, um ein Architekturgerüst für drei Geschosse von Relieffiguren unter Kleeblattbogen zu schaffen. Der obere Teil des Mittelschiffs wurde nun von einem einzigen dreiteiligen, breiten Spitzbogenfenster eingenommen, das bis zu seiner Verdrängung durch Bruyennes großartigere Rose bestand. Die Zeit der Romantik, in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, hat dann dieses breite Spitzbogenfenster mit einem neugotischen Rahmen, starken Strebepfeilern beiderseits und einer Art Zinnenfries als Horizontalabschluß versehen. Auch die hochgotische Vorhalle mußte einem jüngeren Ersatz weichen, der sich durch die Unregelmäßigkeit der Breitenmaße seiner Joche deutlich als ein Werk der absterbenden Spätgotik darstellt (unter der Regierung des Bischofs Charles de Croy 1524—1564).

Auch der reiche Skulpturenschmuck zwischen den hochgotischen Diensten der Rückwand

im Innern der Halle wurde mannigfach erneuert. Nur die unterste Zone, die an den drei Portalpfeilern die Erschaffung des Menschenpaares, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, weiterhin Propheten und Kirchenväter unter gotischen Arkaden dargestellt, gehört noch der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert an. Die beiden entsprechenden oberen Reihen gotischer Relieffiguren fielen dem Bildersturm vom 23. August 1566 zum Opfer.

Abb. 21. Tournai, Westfassade der Kathedrale.

An ihrer Stelle schuf die Renaissance, etwa um 1580, eine bewegte Folge kleinfiguriger Szenen aus dem Leben des Königs Chilperich und der durch ihn erfolgten Übertragung von Gerechtsamen an den Bischof von Tournai (rechte Seite) und aus einer festlichen Prozession (linke Seite vom Hauptportal). — Die oberste Reihe endlich zeigt mächtige, barocke Gewandfiguren aus den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts: die Lokalheiligen St. Piat und Eleutherius, die vier lateinischen Kirchenväter und die vier Evangelisten als Schmuck der Pfeiler und Laibungen des Doppelportals neben einer großen Zahl sonstiger Heiligen.

3. Das reifromanische Langhaus.

Tritt man aus der spätgotischen Vorhalle in das Innere der Liebfrauenkathedrale von Tournai ein, so ist man überwältigt von dem großartigen Eindruck dieser 130 Meter langen Innenperspektive: zuerst die breit und gemessen in vier Stockwerken dahinwallenden reifromanischen Rundbogen des Langhauses mit ihren sehr massiv wirkenden Säulenpfeilern, dann durch die weite Cäsur des Querschiffes getrennt, künstlerisch betont und eingeleitet durch den in bunter Marmorpracht erglänzenden, triumphbogenähnlichen Lettner von 1572 des Cornelis de Vriendt, genannt Floris, der hohe Chor in klassisch-französischer Gotik.

Freilich einen wesentlichen Faktor des heutigen Gesamteindrucks gilt es abzuziehen: die glatt geweißten, schmal rechteckigen Kreuzgewölbe des Langhaus-Mittelschiffs rühren ebenso wie die klassizistischen Pilaster zwischen den — damals vergrößerten — Oberlichtfenstern von einer Erneuerung des Jahres 1777 her. Denn ursprünglich hatte dieses spätromanische Mittelschiff (Weihe des Langhauses 1171, als im Bau befindlich erwähnt 1141) nur eine flache Holzdecke in der Höhe des heutigen Gewölbeschlusses [1]), die, wie Cousin berichtet, »ein gemalter Teppich mit Stäben« schmückte. Dagegen waren von Anfang an gewölbt die Seitenschiffe in primitiven quadratischen Kreuzgewölben mit schlicht rippenlosen Graten. Auch hier erscheint der ursprüngliche Eindruck insofern verändert, als die den Außenpfeilern vorgelegten Halbsäulen, die den Halbsäulen der Innenpfeiler entsprachen, 1633 entfernt wurden, um Standplätze für Barockstatuen zu gewähren.

Die prachtvoll gelagerte Schichtung des romanischen Innenraums beherrscht auch den Eindruck seiner seitlichen Außenfassaden: deren Oberflächenwirkung bestimmt ganz die nur roh bearbeitete »pierre bleue«, ein dunkler, granitartiger Hartstein des Tournaisis. — Dem vierstöckigen Innensystem entsprechend differenziert und erleichtert sich auch die Außenfassade von unten nach oben: Im Erdgeschoß erscheinen große Rundbogenfenster, von weitschattenden, gesimsumzogenen Doppelbogen überwölbt und von schlanken, achteckigen Säulen mit jonisierenden Blattkapitellen seitlich gefaßt. Die einzelnen Joche der Langhausfront sind durch breite Strebepfeiler von einander getrennt, die im ersten Stock höchst originell sich in eine Art zierlicher Tabernakel auflösen. — Ganz das reihende Prinzip der Lagerung bringt das hinter dem Pultdach über dem inneren Triforium zurücktretende Obergeschoß zur Geltung: Indem jedes der Oberlichtfenster von zwei Freisäulen flankiert wird, der die Joche der unteren Geschoßfronten trennende Zwischenpfeiler aber sich hier zum schmalen Pilaster verringert hat, entsteht ein freier Laufgang nach Art der Triforien des Innern. Dieser »normännische Laufgang«, wie man ihn seiner Herkunft nach benennt, hat im Kirchenbau Tournais Schule gemacht, was die äußeren Bogengalerien der frühgotischen Kirchen St. Nicolas und St. Jacques beweisen.

Eine Seltenheit für das an frühmittelalterlicher Plastik arme Belgien stellen jene Reste romanischer Skulpturenzyklen dar, die das nördliche und südliche Seitenportal am Ostende des Langhauses aufweisen, wie dieses der Zeit nach der Mitte des 12. Jahrhunderts angehörig. Das Südportal, »Porte du Capitole« genannt nach der darüber befindlichen, bischöflichen Gerichtslaube, hat besonders stark gelitten: wenige abgeschliffene Bossenornamente

---

[1]) In konstruktiven Aufgaben war die Kirchenbaukunst Tournais noch lange Zeit rückständig: so sind auch die drei frühgotischen Pfarrkirchen St. Jacques, St. Quentin und St. Nicolas, alle um 1200 erbaut, noch mit flachen Holzdecken versehen.

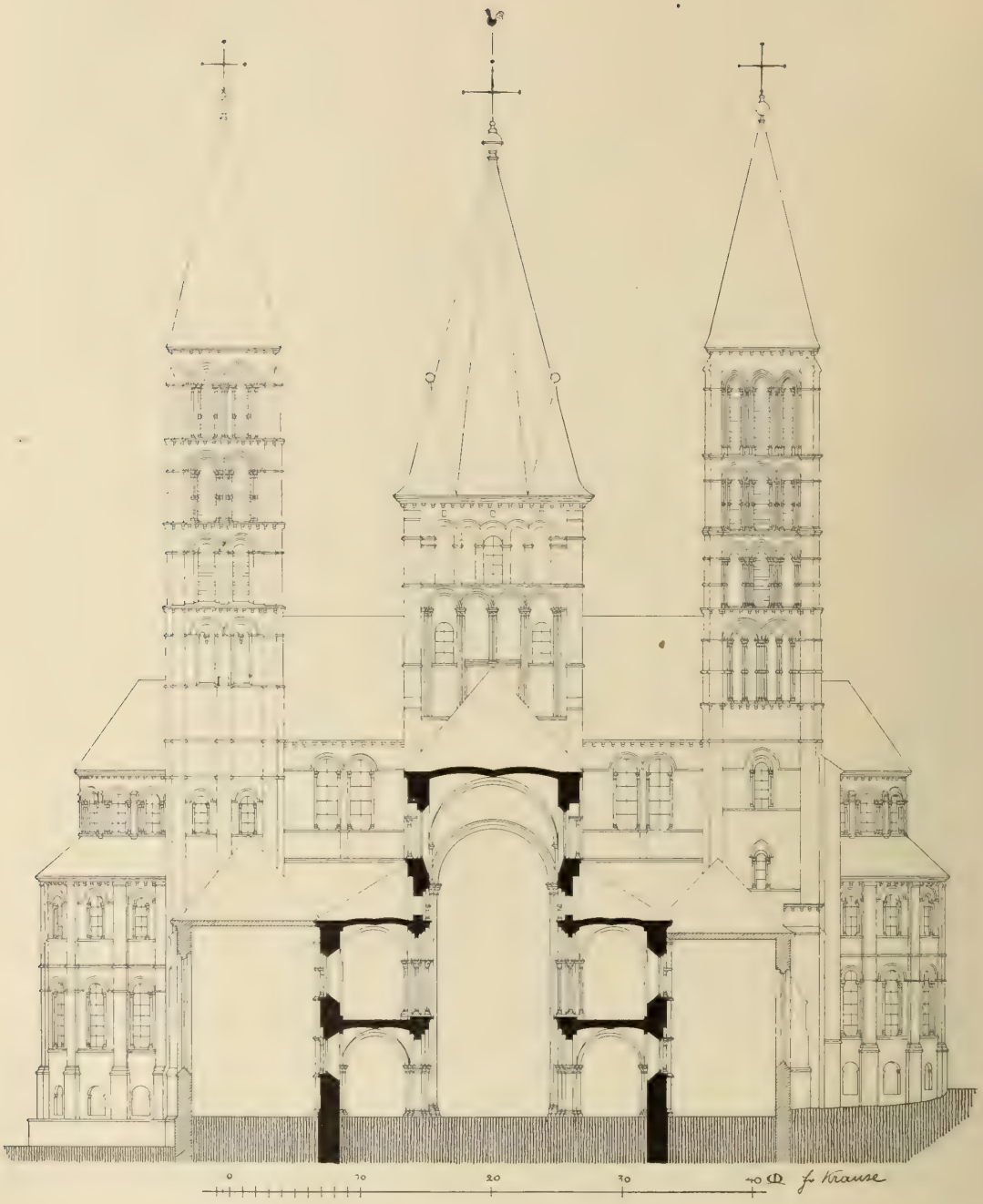


Abb. 22. Tournai, Querschnitt durch das Langhaus.

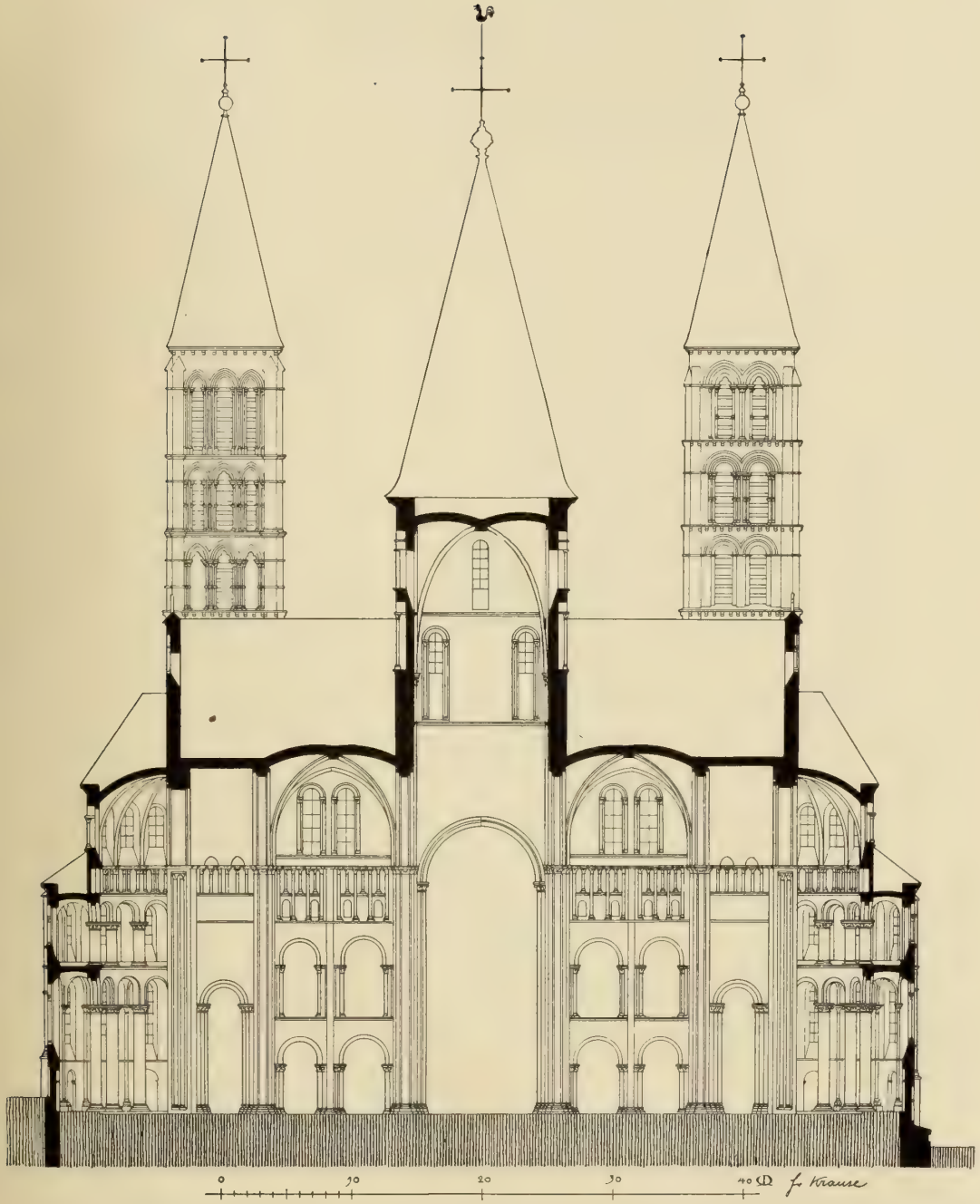


Abb. 23. Tournai, Querschnitt durch das Querschiff.

lassen sich noch mühsam in seiner Bogenlaibung erkennen. — Dagegen zeigt das Nordportal oder die »Porte Mantile« (Abb. 43) — nach der auf einem seiner Bogenreliefs dargestellten Legende der Heilung des blinden Mantilius durch Sankt Eleutherius genannt — in vielen Figurenszenen und -ornamenten interessante Stilproben, die einen künstlerischen Zusammenhang mit der im 12. Jahrhundert so maßgebenden, romanischen Bildnerei der Provence aufweisen: die gleichen in linearem Rankenwerk fein ornamentierten Würfelkapitelle auf merkwürdig vielfältig kannelierten und gewundenen Säulen, dieselben überlang gestreckten Gestalten, durch den Blockzwang im Körperumriß gebunden und mit symmetrischen, in sorgsamer Ornamentik gelegten Gewandfalten linear bedeckt, dieselben allegorischen Chimärenformen aus Mensch und Tier, Tier und Pflanze.

Trotz der hier in Plastik und Ornament noch deutlich vorherrschenden, romanischen Formensprache im einzelnen zeigen die beiden Seitenportale des Tournaiser Langhauses im Norden wie im Süden in ihrem Gesamtaufbau doch eine bereits sehr fortgeschrittene Gestaltung: beide Rundportale sind in eine dreipaßähnlich gebrochene, im Charakter wesentlich frühgotische Gesimsnische eingestellt.

Denselben Gegensatz eines entwickelten Bausystems zu einer in romanischem Sinn konservativen Bildung der formalen und konstruktiven Einzelheiten zeigt das Architekturinnere des 1171 geweihten Langhauses. Jedes Geschoß erscheint durch deutliche Gesimsbildung als ein Selbständiges für sich getrennt. Aus prachtvoll reichen Bündelpfeilern spätestromanischen Stils — runde Halbsäulen an den vier Seiten, prismatische Dreiviertelsäulen in den Ecken um einen kreuzförmigen Kern geordnet — steigen durch ebenso reiche Rankenkapitelle vermittelt die schwungvollen, mehrfach vierkantig eingetreppten Bogengurte der massiven Erdgeschoßarkaden auf. Von einem durchlaufenden Horizontalgesims getrennt erhebt sich wie eine vereinfachte Wiederholung des Erdgeschosses die gleich hohe Bogenreihe der Empore, allein durch ihre Pfeilerform individuell charakterisiert: übereck gestellte quadratische Prismen, von zierlichen achtseitigen Säulchen diagonal vorgelagert im Sinn der frühgotischen kantonierten Säule. — Fast dasselbe Höhenmaß zeigte der ursprünglich ganz schlicht gehaltene Oberlichtgaden mit den einfach gereihten, großen Rundbogenfenstern. Zwischen ihm und der Empore ist aber noch die gedrückt niedrige, kleine Bogenfolge eines blinden Triforiums eingeschoben an der Stelle, wo im basilikalen Querschnitt die Pultdächer der Seitenschiffe an die Mittelschiffshochwand anstoßen. Dieses Triforium ordnet die doppelte Anzahl kleiner Bogen auf eine große Arkade der Untergeschoßjoche an. Die Triforiumshöhe gleicht genau der Spannweite eines dieser kleinen Bogen: das für alle romanische Baukunst so typische, quadratische Verhältnis.

Zweierlei bestimmt den Eindruck dieses viergliedrigen, spätromanischen Langhaussystems: die Abnahme an Zierformen und plastischer Gliederung — im innern von unten nach oben, im äussern von oben nach unten —, was merkwürdigerweise beidesmal den gleichen Effekt einer dynamischen Erleichterung des Wandaufbaus hervorbringt, und jener eigentümlich ernste Gesamteindruck ruhig breiter Lagerung. — Daß aber dieses formal wie architektonisch so romanische Langhaussystem dennoch vier Geschosse aufzuweisen hat, wirkt wie ein entwicklungsgeschichtlicher Widerspruch zu seinem durchgeführten Konservatismus der Form und der Konstruktion, erscheint nur erklärlich aus einem Jahrhundert wie dem zwölften, als die auch für die Südniederlande vorbildliche französische Frühgotik ihre von reichster baulicher Erfinderkraft zeugenden, mannigfaltigen Versuche unternahm (Taf. 6).

TOURNAI. TURMGRUPPE DER KATHEDRALE

4. Das Querhaus im Übergangsstil.

Zu der schweren Lagerung der in Formengebung wie Konstruktion gebundenen Ruhe des um die Mitte des 12. Jahrhunderts geschaffenen Langhauses von Tournai läßt sich schwerlich ein größerer Gegensatz denken als der sich ihm zeitlich anschließende Bau des Querhauses. Schon aus dem fundamentalen Konstruktionsprinzip der Flachdecke dort, des durchgeführten Rippengewölbes hier entwickelt sich ein entgegengesetzter innenräumlicher Eindruck, der bis in die letzte formale Einzelheit noch nachwirkt. Konstruktiv rückt somit dieses Querschiff in nächste Nähe des vollendeten gotischen Stils — in seinen Wölbungen weist es sowohl die ausgebildete Kreuzrippe wie den gedrückten Spitzbogen auf —, wenn auch seine Formensprache noch in vielem so reifromanisch klingt, wie man sie im Langhaus vernommen hat. Das ist »Übergangsstil« in des Wortes wörtlichster Bedeutung.

Wenn in Jean Cousins »Histoire de Tournai« von 1620 eine Wundergeschichte erzählt wird unter Erwähnung eines im Jahr 1145 im Werk begriffenen Neubaues[1]), so läßt sich diese Jahreszahl nur auf das entwickelt romanische Langhaus beziehen. Das kleeblattförmig erdachte, als großartig geschlossene Zentralanlage erbaute Querschiff mit Rundchor gehört zeitlich dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts und dem ersten Jahrzehnt des 13. — zwischen 1171 und 1213 — an. Von 1198 an erfolgte die technisch schon französisch gotische Bauerfahrungen in vollem Umfang nutzende Einwölbung der stark überhöhten Vierung und der ihr beiderseits beigeordneten Rechteckjoche.

Die symmetrisch gebundene Harmonie des kleeblattförmigen Ostchors im Übergangsstil scheint allerdings nicht lange bestanden zu haben: Bereits im Jahre 1242 reißen die übermächtige Stilströmung der jetzt allein modernen Gotik und der bischöfliche Ehrgeiz des bedeutenden Walter von Marvis (1219—1251) die spätromanische Ostapsis nieder, um an ihrer Stelle das jeden früheren Maßstab sprengende Wunderwerk des rein französischen Hochchors zu errichten. Von der alten kleinen Apsis sind an der jetzigen gotischen Ostwand des Querhauses noch deutliche Spuren zu sehen: über den Spitzbogen der nach dem Chorumgang sich öffnenden Arkaden die nun zugemauerten Reste von Doppelbogen, die dem System der Westwand des Querhauses entsprachen; an den Bogenpfeilern des gotischen Mittelschiffs in gleicher Höhe mit den Seitenschiffskämpfern Spuren von Kapitellansätzen, die auf einen niedrigeren Apsidenbogen als den jetzigen schließen lassen; endlich über dem großen gotischen Mittelbogen dieser Hochchoröffnung eine triforiumartige Blendgalerie, die aus drei, auf einem Gurtgesims sich erhebenden Rundbogen besteht, die dann die gotischen Baumeister unten abgeschnitten haben (Taf. 7).

Durch den ein Menschenalter nach Vollendung der Querhauspartie begonnenen gotischen Hochchor erscheint die ursprüngliche Kleeblattanlage heute nur noch als Fragment der beiden Nord- und Südarme, aber immerhin höchst bewundernswert in ihrer räumlichen und plastischen Monumentalität: Drei gleich lange Kreuzarme nach dem östlichen Hauptchor, nach Norden und nach Süden, alle drei in reinem Rund geschlossen, diese Apsiden dann durch eine Art sich nach außen hin basilikal abstufender Umgänge räumlich bereichert. Über der als quadratische Laterne stark herausgehobenen Vierung ein mächtiger Mittelturm, von vier schlankeren, gleich hohen Türmen in den einspringenden Winkeln der Kreuzarme begleitet.

---

[1]) Eine zeitgenössische Quelle, der Liber Ecclesiae St. Martini Tornacensis, Mscr. XII. Saecl. Biblioth. Tourn. 169, nennt für die gleiche Wundergeschichte die Jahreszahl 1141.

Das morphologisch Merkwürdigste sind die halbrunden Querschiffschlüsse selbst (Abb. 25): die viergliedrige Geschoßeinteilung des Übergangsstils, aber in einer sich dynamisch stark steigernden Proportion, die sich wesentlich von dem ruhig schweren Gleichmaß des Langhaussystems unterscheidet. — Zu unterst steigen sieben übermäßig schlanke Arkaden auf außerordentlich in die Länge gezogenen Rundsäulen empor; dazu erscheinen ihre doppelten Gurtbogen noch stark überhöht. Darüber erheben sich in gleichen Achsen, aber nur halber Höhe wie das Erdgeschoß, die kräftigen Emporenarkaden, darüber wieder in halber Verkleinerung die stämmigen Pfeiler des von geraden Gesimsen geschlossenen Triforiumstreifens. Seine 14 Pfeiler, in halber Achsenweite angeordnet, bestehen aus einem rechteckigen Kern

Abb. 24.
Tournai, Blick in das nördliche Querschiff.

Abb. 25.
Tournai, Blick in das südliche Querschiff.

mit zierlichen Dreiviertelsäulchen an den Ecken. Bis hierhin also eine mähliche Abnahme der Stockwerkhöhen von unten nach oben. Die Gewölbezone darüber aber zeigt wieder sieben hohe Rundbogenfenster in den Achsen der Erdgeschoßarkaden. Von ihren Zwischenpfeilern aus schwingen sich die aus einzelnen vierkantigen Keilsteinen gemauerten Rippengurte des halben »Melonengewölbes« auf, — eine sehr merkwürdige Gewölbeform, die auch die romanischen Kirchen der Lombardei vielfach aufweisen.

Die wundervolle Raumstimmung dieser gerundeten Querschiffsabschlüsse wird noch durch alte Glasfenster — die einzigen der Kathedrale — bereichert, Historien aus ihrer merowingischen Gründungsgeschichte, eine Arbeit von Dierik Stuerbout aus Haarlem von 1465. Die Glasfenster leuchten aus den schmalen Umgängen des Erdgeschosses und der Empore hervor, die auch dem Äußeren der Querhausapsiden die charakteristische, plastisch abgestufte Form verleihen.

TOURNAI, BLICK IN DAS LANGHAUS DER KATHEDRALE

Hier an der Außenfassade des Querhauses (Taf. 5) erscheinen die Fensterjoche durch kräftige, sich mehrfach verjüngende Strebepfeiler von einander getrennt. Die Rundbogenfenster selbst, den Geschossen entsprechend im Größenmaß unterschieden, werden immer von Dreiviertelsäulchen eingefaßt, die sich, genau so wie an dem älteren Langhaus, zu seiten der Oberlichtfenster verdoppeln. — Die Profilarchivolten der Fensteröffnungen geben als durchlaufende Kämpferstreifen eine energische Horizontalteilung, wirksam durch weitere Sohlbank- und Gurtgesimse, vor dem zurückspringenden Dach des Triforiumgeschosses unterstützt. Solche dynamische Ausgeglichenheit nach der Senkrechten und Wagrechten hin findet ihre energische Betonung in den abschließenden Traufgesimsen, von einfach

Abb. 26.
Tournai, Südliches Querschiff, Blick nach W.

Abb. 27.
Tournai, Nördliches Querschiff, Blick nach O.

schweren Konsolbildungen gegliedert, die einen trefflichen Übergang zu dem Pultdach des Triforiumgeschosses und zum halben Zeltdach des Querschiffabschlusses bilden. Dieses kegelförmige Dach stößt gegen einen Giebel, den eine ansteigende Blendgalerie dekoriert, Dreiviertelsäulchen von einschenkeligen Spitzbogen verbunden, eine Formenkombination von entschieden gotischem Ausdruck.

Die geraden Teile der Querschiffsarme von Notre-Dame zeigen einen höchst abwechslungsvollen Reichtum in ihrer Jochausbildung. Dadurch daß jedes Joch von seinem Nachbar durch mächtige Bündeldienste und entsprechend kraftvoll profilierte Gurtbogen, gleichsam wie durch einen starken Rahmen, getrennt erscheint, ist seine formale Selbstherrlichkeit jedesmal gewährleistet. Sie zeigen sich denn auch alle in der Stockwerkeinteilung und in der Ausgestaltung ihrer stets mit geraden Gesimsen abschließenden Pfeilertriforien wesentlich verschieden. Und dieser architektonische Reichtum wurde, genau so wie bei dem spätromanischen

Langhaus, noch durch Malereien gesteigert: bedeutende Reste farbiger Fresken aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die die Legende der heiligen Margaretha in mehreren Streifenbildern übereinander erzählen, wurden an der Ostwand des Nordflügels des Querschiffes aufgedeckt[1]).

5. Die Vierungsgruppe der fünf Türme.

Die Gruppierung mehrerer Türme um die Kirchenvierung, ihre plastische Verbindung mit den abgestuften Rundchören einer ausgebildeten oder fragmentarischen Dreikonchenanlage ist aus der rheinischen Bauschule her bekannt. Allein wie das dort überall gleichzeitig wirkende Prinzip in Tournai zur Ausführung gelangte, das erscheint höchst individuell, von überwältigender Einheit in der Gesamtkomposition, verschieden freilich in dem allmählichen stilgeschichtlichen Werden seiner Einzelteile.

Der mittlere Vierungsturm, der bei den rheinischen Kirchen — Groß St. Martin in Köln — auch im Hinblick auf die Höhenentwicklung dominiert, ist hier in Tournai verhältnismäßig niedrig gehalten. Der so besonders wuchtig wirkende Würfel, an den Ecken von starken Strebepfeilern befestigt, löst seine Fassaden in zwei Geschosse von Blendgalerien auf: unten vier oder fünf Rundbogen auf von Dreiviertelsäulchen kantonierten Rechteckpfeilern, oben fünf ungleich weite Arkaden mit stark überhöhten Bogen auf schlicht viereckigen Pfeilern. Die energische Betonung der Archivolten, die weit gehende Verfeinerung der Formensprache im ganzen weist den Mittelturm dem Übergangsstil, dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, zu. Mit seinem hohen Zeltdach, einer achtseitigen Pyramide, deren vier Basiszwickel kleinere vierseitige Eckpyramiden ausfüllen, erreicht der breite Mittelturm die Höhe der Spitzhelme der vier quadratischen schmalen Ecktürme[2]): Schlank, von vielfältig gegliederter Anmut, streben diese in die Luft, als zentralsymmetrische Begleiter zugleich Gegensatz und ästhetische Ergänzung des so anders gestimmten massiven Vierungsbaus.

Wenn diese vier Ecktürme auch ganz das gleiche Prinzip architektonischer Ausgestaltung wiederholen — überall vier Geschosse Fenstergalerien von der Trauflinie des Querschiffes an aufwärts, abgeschlossen durch hohe vierseitige Pyramidenhelme —, so erscheint doch ein jeder Turm wiederum durch die stilistische Abwandlung dieses einen Grundthemas als für sich individualisiert: Der in seinen Einzelformen älteste Turm im Südosten der Vierung, dem Winkel rechts zwischen Chor und Querhaus, »Marie Pontoise« geheißen, gibt in seinen ruhig umfriedeten Rundbogen, den schlicht quadermäßigen Bogenpfeilern, überhaupt in einer durchgängig flächenhaften Gebundenheit der Baumassen noch reifromanisches Architekturgefühl ausgesprochenster Art. Als sein vollkommener Gegensatz stellt sich sein westlicher Nachbar in der Südwestecke der Vierung zwischen Quer- und Langhaus dar, genannt »Marie« oder »de la Paroisse«: läßt sich seine pfeilerhafte Zergliederung zwar auch noch nicht mit dem Musterbeispiel frühgotischer Turmlösungen, denen der Kathedrale von Laon, auf eine Entwicklungsstufe setzen, so geben sich seine Einzelformen doch schon in allem Wesentlichen gotisch, im Spitzbogen der Fenster, in der durchgängigen Zergliederung der

---

[1]) Die entsprechende Stelle des Südflügels zeigt Bildmotive des himmlischen Jerusalem, von Propheten und Engeln usw. in geringerer Klarheit, da hier, allem Anschein nach spätere Zeiten, besonders die Renaissance stark erneuernd und umbildend eingegriffen haben.

[2]) Die Turmdächer entstammen sämtlich dem Anfang des 16. Jahrhunderts, wie die hier mehrfach sich findende Jahreszahl 1523 bezeugt. Doch gibt offenbar diese nach einem Brand stattgefundene Erneuerung lediglich eine Wiederholung der alten Dachformen aus dem Ende des 12. Jahrhunderts.

Pfeiler in vielteilige Säulenbündel mit stark profilierten Schaftringen, in den typisch frühgotischen Knospenkapitellen, endlich in der Gesamtproportionierung, einem ausgeprägten Vertikalismus schmaler, tief in die Mauerfläche eingegrabener Fensteröffnungen.

Zwischen diesen beiden Extremen vermitteln stilistisch die zwei anderen Türme, »Saint-Jean« oder »du Carillon« im Nordosten, »Brunin« im Nordwesten der Vierung, beide an der heutigen Place des Acacias gelegen. Sie sind wahrhaft Beispiele des Übergangs und zwar so, daß Saint-Jean mehr den romanischen Anfängen, Brunin mehr dem gotischen Ausgang dieser Formenwandlung nahe steht.

Abb. 28. Tournai, Der gotische Chor.

6. Der französisch-gotische Hochchor.

Der merkwürdigste Gegensatz zu den älteren kompakt gebauten Massen von horizontal geschichtetem Langhaus und kubisch gebundener Querschiffsgruppe bildet die linear erdachte Großkonstruktion des gewaltigen gotischen Ostchors: Mit seinen 58 m Längsausdehnung übertrifft er das gesamte Laienschiff um 10 m und ebenso übersteigt die Chorhöhe von 47 m die innere Höhe des Querschiffes um 12, die — heutige — Höhe des Langhauses um 14 m im Lichten[1]). Ebenso erscheint es im Längsprofil der Kathedrale geradezu auffallend, um wieviel höher der Dachfirst des gotischen Chors in den Vierungsturm von Osten her einschneidet als das verhältnismäßig bescheidene romanische Langhaus von Westen.

Dieser Chor ist nicht die erste Bauarbeit gotischen Stils am Liebfrauendom von Tournai: Die 1198 von Bischof Stephanus (1191—1203) geweihte Vincentiuskapelle auf dem das romanische Langhaus mit dem alten Bischofspalast verbindenden Schwibbogen zeigt ausgesprochen frühgotische Formen. Sie wurde etwa gleichzeitig mit der nach Cousin 1198 begonnenen Einwölbung des Querschiffes ausgeführt, beides sicherlich nicht ohne Mithilfe französischer, d. h. Pariser Werkleute. Denn gerade Bischof Stephanus besaß aus seiner klerikalen Vergangenheit die besten Beziehungen zu den französischen Geisteszentren Orléans und Paris.

Der mächtige Hochchor der Kathedrale wurde für französische Verhältnisse relativ spät gebaut von 1242 – 1325, in einer über 80 Jahre zählenden Bauzeit. Seine Grundsteinlegung

[1]) Dabei ist das Langhaus gelegentlich der Einwölbung von 1777 noch um etwa einen Meter erhöht worden. Nach Bruno Renard sind übrigens beide Querschnitte, des schmalen romanischen Langhauses wie auch des breiten gotischen Chors, »trianguliert«, d. h. sie zeigen jedesmal die in sich feste Proportion von lichter Weite zu lichter Höhe des gleichseitigen Dreiecks und damit trotz aller Größen- und Stilunterschiede eine seltene harmonische Kontinuität, die dem örtlichen Raumempfinden entspringt.

erfolgte unter einem der bedeutendsten Bischöfe Tournais, Walter von Marvis (1219—1251), dem Stadt und Diözese noch weitere kirchliche Gründungen zu verdanken haben.

Der dreischiffige Bau zeigt sieben gerade Joche, die im Erdgeschoß von seitlichen Rechteckkapellen zwischen den Strebepfeilern begleitet sind. Er schließt polygonal mit fünf Seiten des Achtecks ab. Das Chorhaupt besitzt fünf ausstrahlende Kapellen, welche sich mit dem Chorumgang, der hier in Tournai »Carolle« — Rundtanz oder Prozession — heißt, räumlich verschmelzen. Wieder sind die Kapellen gleichmäßig als kleine dreiseitige Polygone gestaltet, nur die mittelste, die Marienkapelle »de Notre-Dame flamande«, ragt — nach der Regel hochgotischer Chorpläne — mit fünf Seiten des Achtecks etwas aus dem allgemeinen Umriß hervor[1]).

Der Chor von Tournai ist ein unverkennbarer Ableger der klassischen Bauschule Nordfrankreichs: Amiens und das von diesem abhängige Köln, seiner zeitlichen Entstehung 1248—1322 nach ein genauer Bruderbau von Tournai, geben als ganz große Anlagen ein mit sieben Seiten des Achtecks schließendes Chorhaupt. Tournai und das 1212 nach einer Grundsteinlegung von 1180 weiter gebaute Soissons dagegen zeigen in ihren Chören nur fünf Achteckseiten. Überhaupt weist Tournai mit Soissons die allergrößte Ähnlichkeit auf: Umgang und ausstrahlende Kapellen sind unter einem gemeinsamen Gewölbeschlußstein als räumliche Einheit zusammengefaßt.

Und so beherrscht eine zu höchster Vollendung getriebene Ingenieurkunst dieses gotische Chorgebäude: in reinster Zweckschönheit steigen seine Rechteckpfeiler empor, an beiden Fronten, nach innen wie nach außen, in zierliche Rundsäulchen, in die Gewölberippen tragende »Dienste« sich auflösend. Ihre stark überhöhten Spitzbogen zeigen Zwickel mit antiken Rosetten, Zutaten einer klassizistischen Erneuerung der vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Über der Arkatur des Erdgeschosses läuft das licht durchbrochene Triforium, eine im Maßstab stark verkleinerte Spitzbogenreihe, ganz als unselbständiges Bindeglied zwischen Arkaden und Hochschiffenster gedacht. Dem entspricht auch seine im Vergleich zu spätromanischer Formenphantasie bescheidene Detailzeichnung: Doppelbogen mit eingeschriebenen Vierpässen, jeder Bogen wieder zwiefach unterteilt in den Jochen des fünfseitigen Chorhaupts, dagegen dreifache Bogen, der mittelste kleiner untergeordnet als Triforiumsgalerie der sieben Joche zählenden geraden Chorseiten. Mit absoluter Vertikallogik schießen die Dienste über das Horizontalband des Triforiums hinaus, vereinigen sich im überhöhten Scheitel der Kreuzgewölbe, indem sie das großzügig gezeichnete Maßwerk der Hochfenster zwischen sich nehmen.

Das gotisch Ingenieurmäßige beherrscht natürlich auch die prachtvoll komplizierte Außengestalt des Chors vollkommen: Zwischen den von Wimperggiebeln gefaßten, hohen Erdgeschoßfenstern der Kapellen des Umgangs steigen rechteckige Strebepfeiler empor, von zierlich durchgebildeten, dreifachen Fialen gekrönt. Von hier aus stemmen sich in

---

[1]) Noch während der Bauzeit des Chors, 1299, wurde die Kapelle des hl. Ludwig von Bischof Jean de Wazonen (1297—1300) im Südwestwinkel zwischen Querschiff und Langhaus gegründet; nach seiner Vollendung um die Mitte des 14. Jahrhunderts, die Kapelle des heiligen Sakraments, auch der Passion oder des heiligen Grabs genannt, im Südwinkel zwischen Chor und Querhaus, an der geraden Südseite des Chorumgangs. Der jüngste gotische Bau der Kathedrale ist die große flachgedeckte Pfarrkapelle, die von 1516—1520 unter der englischen Herrschaft Heinrichs VIII. und dem Episkopat des späteren Kardinals und Erzbischofs Thomas Wolsey von Canterbury errichtet wurde. Ihre üppigen Maßwerkfenster begleiten die ganze Nordseite des spätromanischen Langhauses.

kühnem Schwung die doppelten Strebebogen gegen die Pfosten der Hochschiffenster, die, ebenfalls von Wimperggiebeln gerahmt, von schlanken Fialenstäben flankiert erscheinen, Ein elegant durchbrochenes Traufband aus Vierpässen trennt als Hauptgesims den unteren, sozusagen ornamental gegliederten Teil dieses Bauorganismus von der kolossalen Einheitsfläche des steil ansteigenden Dachkörpers.

7. Die Stellung der Kathedrale von Tournai in der Kunstgeschichte.

Für die kunstgeschichtliche Einordnung der Kathedrale von Tournai durch feste Jahreszahlen stehen zwei Überlieferungen zur Verfügung: einmal die späte Stadtchronik des Jean

Abb. 29. Tournai, Blicke in den Chor.

Cousin aus Tournai, Histoire de Tournay, die 1620 zu Douay in vier Büchern erschienen ist und im zweiten Buch auf Seite 162 ff. ein Kap. XXXV gibt: »De la Fondation du choeur moderne de l'église nostre Dame de Tournay avec la description d'icelle, et de l'office divin.« Diese Kompilation, die ersichtlich aus älteren Quellen schöpft, aber die Nachrichten ohne Prüfung zusammenwirft, ist mit aller Vorsicht und nur in vergleichender Kritik mit dem Denkmälerbefund zu benutzen. — Sodann finden sich noch einzelne zeitgenössische Anspielungen auf den Bau der Kathedrale in verschiedenen belgischen Chroniken, die teilweise in die Monumenta Germaniae Historica aufgenommen sind. Originalurkunden hingegen oder gar alte Baurisse, wie sie für viele französische Kathedralbauten der Gotik, für Köln und für Straßburg erhalten sind, fehlen in Tournai vollkommen, da der Bildersturm vom 23. August 1566 im bischöflichen Archiv gründlichst aufgeräumt hat.

Als älteste mit der Kathedrale verknüpfte Jahreszahl meldet die Ortstradition ein Kirch-

weihdatum 1070, das trotz aller stilkritischen Bedenken, die u. a. bereits Georg Dehio geäußert hat, fast in der gesamten kunstgeschichtlichen Literatur immer wieder für das spätromanische Langhaus genannt wird. Allein dieser in der Stadtgeschichte überlieferte Kirchweihtag, der sich auch mit dem genaueren Datum des 9. Mai 1066 vorfindet und unter diesem von der Tournaiser Bevölkerung bis heute als fröhliches Volksfest gefeiert wird, läßt sich nicht weiter als bis ins siebzehnte Jahrhundert zurückverfolgen.

Das nächstjüngere Datum nach dieser geschichtskritisch unhaltbaren Jahreszahl der Kirchweihe ist eine Erwähnung des im Bau befindlichen Langhauses der Kathedrale, das sowohl in einem Manuskript des 12. Jahrhunderts, Nr. 169 der Tournaiser Stadtbibliothek, Liber Ecclesiae St. Martini Tornacensis, vorkommt, wie auch von Jean Cousins Chronik nachdrücklich genannt wird, allerdings hier mit der Jahreszahl 1145, während die zeitgenössische Quelle 1141 schreibt. Es handelt sich da um eine Wundergeschichte, um die Offenbarung des Stadt- und Kirchenheiligen Eleutherius, die ein Kanonikus Heinrich in einer Flamme gesehen haben will, als er des Abends allein durch den Neubau der Kathedrale schritt.

Nun folgen chronologisch zwei Weihedaten, die nach zeitgenössischer Überlieferung und nach Übereinstimmung mit dem architektonischen Sachverhalt keinen Zweifel erregen: Sigeberti Gemblacensis[1]) Chronica, Continuatio Tornacensis (Mon. Germ. hist. SS. VI, p. 444) 1171. »Im selben Jahre wurde auch die vornehme Tournaiser Kirche der heiligen Jungfrau Maria geweiht von dem hochwürdigen Mann, Herrn Heinrich, Erzbischof von Reims, im Verein mit mehreren Bischöfen.« Diese Jahreszahl ist auf die Vollendung des flachgedeckten spätromanischen Langhauses, das nach obigem Wunderbericht 1141 im Bau war, zu beziehen. — Ein zweites Weihedatum, 1213, betrifft die Fertigstellung der Querschiffspartie, der vor Errichtung des gotischen Hochchors hier bestandenen Dreikonchenanlage mit der Vierungsgruppe der fünf Türme. Es erscheint überliefert in der Chronica Aegidii Li Muisis. Tractatus III. (Corpus Chronicarum Flandriae T. II, p. 162): »Im Jahre 1213 wurde geweiht die vornehme Tournaiser Kirche der hl. Maria.«

Wenn zwischen diesen beiden Weihedaten von Cousin noch das Jahr 1198 genannt wird, in dem Bischof Stephanus eine Geldstiftung zur schönen Einwölbung der Kirche gemacht hat, so ist diese Jahreszahl ebenfalls nur auf das Querhaus, d. h. auf die damalige Dreikonchenpartie zu beziehen, die ja tatsächlich nach dem flach gedeckten Langhaus ein Wunderwerk der Wölbetechnik in dem konstruktiv nie sonderlich fortgeschrittenen Tournaisis bedeutet. — Jean Cousin deutet ganz unberechtigt dieses Datum 1198 auf den gotischen Hochchor, der aber erst unter Bischof Walter von Marvis im Jahre 1242 begonnen wurde, wie es in der Chronica Tornacensis, Tome II, p. 569, heißt: »Ebenderselbe (Walter von Marvis) begann den neuen Chor der Tournaiser Kirche zu bauen.« Er wurde 1325 vollendet.

Zwei Geschichtstatsachen sind für das chronologische Problem der Kathedrale von Tournai bestimmend, einmal die ortsgeschichtlichen des Bistums und dann die baugeschichtlichen der Landschaften Westbelgiens, ihre durchgängig konservative Haltung allen konstruktiven und formalen Neuerungen gegenüber bei einer allgemein geistigen Hinneigung zu Frankreich.

Die Kathedrale von Tournai ist in ihrer rund zweihundertjährigen Bauzeit, vom fünften Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts bis zum dritten Jahrzehnt des 14., vor allem das Werk des zu neuer Blüte und Macht gelangten Bistums: Das 488 von König Chlodwig gegründete

[1]) Gembloux, heutige Provinz Namur.

TOURNAI, BLICK IN DAS QUERSCHIFF DER KATHEDRALE

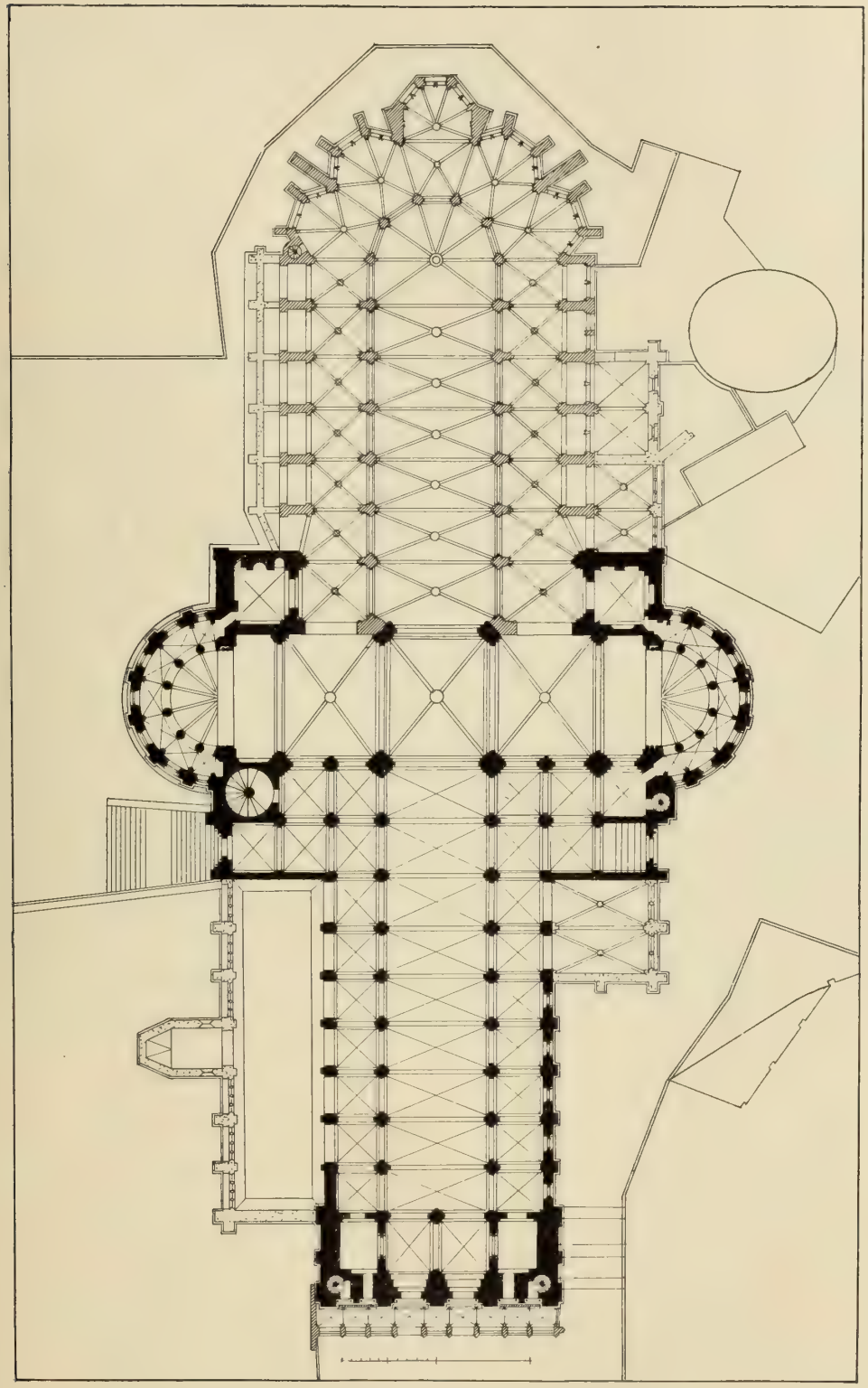


Abb. 30. Tournai, Grundriß der Kathedrale.
(Die ältere romanische Anlage tiefschwarz, die gotische querschraffiert.)

Bistum war bereis 530 mit dem von Noyon vereinigt worden, wo sich seit dieser Zeit die geistliche Residenz befand. Auf Fürsprache des hl. Bernhard von Clairvaux erlangte der Tournaiser Klerus erst im 12. Jahrhundert (1146) von Papst Eugen III. die Trennung der beiden Bistümer und damit wieder einen eigenen Bischofssitz für die Stadt. Der erste selbständige Bischof ist der Benediktiner Anselm, vorher Abt von St. Vincent in Laon. Während der nun folgenden zweihundertjährigen Bauzeit der Kathedrale sitzen auf dem Bischofsstuhl Tournais eine Reihe der bedeutendsten Kirchenfürsten, der bedeutendsten geistigen und politischen Führer ihrer Zeit, wie Walter von Marvis (1219—1251), Philippe Mouskès aus Gent (1274—1282) u. a.

Abb. 31. Tournai, Blick auf die Südseite des Langhauses.

Diesen stolzen Kirchenfürsten galt es, in dem gewaltigen Neubau der Kathedrale eine geistige Residenz zu schaffen, und es ist kein Zufall, daß der Baubeginn der auch für hochmittelalterliche Verhältnisse riesenhaften Anlage mit der Absicht des Tournaiser Klerus zeitlich zusammenfällt, hier ein selbständiges, glänzendes Bistum zu errichten.

Jenes Kirchweihdatum 1070 aber, dessen späte und historisch unbegründete Quelle wir oben dargetan haben, kann sich nicht auf ähnliche machtpolitische Bauabsichten berufen: denn im 11. Jahrhundert war Tournai nichts als die geistig und herrschaftlich unbedeutende Filiale der französischen Bischofsstadt Noyon. Auch die Architekturformen der heute bestehenden Kathedrale im ganzen wie im einzelnen erweisen mit zwingender Deutlichkeit ihren erst im 12. Jahrhundert erfolgten Bau: Wie die vor dem jetzigen Neubau bestandene

Kirche ausgesehen hat, wissen wir nicht mehr. Jedenfalls wird diese frühromanische, flachgedeckte Basilika — nach Analogie anderer belgischer Bauten jener Epoche, der Abteikirchen von Hastière und St. Trond, der St. Vincentkirche von Soignies — ein höchst einfacher Bau gewesen sein, im Äußern von ungeschmückter Flächenmäßigkeit, im Innern ohne jede Empore oder gar Triforium. Denn das reiche Formen- und vierteilige Aufbausystem, welches im Gegensatz zu jenen primitiven Innenräumen das heute noch bestehende Langhaus von Tournai darstellt, ist nur als die Kunst einer jüngeren Stilperiode, der Mitte des 12. Jahrhunderts, denkbar, einer Periode, die bereits die starken Einflüsse des künstlerisch so schöpferischen nordfranzösischen Übergangsstils der Normandie, Isle de France und Champagne, erfahren und örtlich selbständig verarbeitet hat.

Damit kennzeichnet sich die charakteristische nationale Neigung der Tournaiser Bauschule, welche den politischen Absichten dieser Stadt gut entspricht. Schon infolge der merovingischen Erbteilungen gehörten die Gebiete westlich der Schelde zu Neustrien, Frankreich, und auch im Vertag von Verdun, 843, fällt das souveräne Bistum Tournai mit den Grafschaften Flandern und Artois der Westhälfte des ehemaligen Karolingerreichs zu. 1187 begibt sich die Stadt freiwillig unter die Oberherrschaft des französischen Königtums. Philipp-August macht sie zur selbständigen Krondomäne Frankreichs.

Auf die einerseits nach Frankreich, andererseits zum Rheinland gerichtete Stellung des mittelalterlichen Kirchenbaus der Südniederlande, gleichzeitig auf sein konservatives Festhalten eines früheren, im Verhältnis zu den damaligen Geisteszentren veralteten Formenausdrucks weist Georg Dehio hin, wenn er in der »Kirchlichen Baukunst des Abendlandes« schreibt: »Wir finden die welschen Maasgegenden bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts im Gefolge der deutschen Rheinlande, die von Niederdeutschen bewohnten Landschaften Flandern und Hennegau zu Frankreich neigend. Entfernen wir uns aus diesem südlichsten Grenzstreifen und betreten das heutige Belgien, so finden wir die dortige Architektur noch lange auf der Stufe des Übergangsstils verharrend. Um 1250 verschwinden die romanischen Reminiszenzen und das französische Modell dringt gänzlich durch, wenn auch noch immer in einigermaßen rückständiger Behandlung.«

Zwei Wesenselemente des spätromanischen Langhauses von Tournai entstammen jenen beiden nordfranzösischen Bauschulen, die in hervorragendstem Maß an der Erschaffung des neuen Baustils, der Gotik, beteiligt waren, der Normandie und der Champagne: die Anwendung von dem Mauerkern vorgelegten Laufgängen oder »Triforien« im Innern und Äußern[1]) und das viergeschossige System des Innenaufbaus. — Die auch an andern Tournaiser Langseiten aus der Wendezeit des 12. zum 13. Jahrhundert, den Pfarrkirchen St. Jacques und St. Nicolas z. B., wiederkehrenden Bogengalerien begleiten frei vor der Mauer stehend die Hochwand des Mittelschiffs, dicht unterm Dachansatz als architektonisch reiche Rahmung der hier sitzenden Oberlichtfenster. Mit kunstgeschichtlicher Berechtigung kann man diese offenen Laufgänge als »normännische Galerien« bezeichnen, da sie, genau so wie die Triforien des Innensystems, zwischen Emporen und Hochschiffsfenstern, zuerst in der großartigen romanischen Bauschule der Normandie auftauchen[2]).

---

[1]) Vgl. Ernst Gall, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, Teil I: Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde, Berlin 1915.

[2]) Die Normandie hat auch zuerst das sechsteilige Kreuzgewölbe auf quadratischer Grundlage angewandt, aus dem sich in voller Logik das oblonge Rippengewölbe des gotischen Stils ent-

Abb. 32. Tournai, Blick in den Chorumgang.

In engstem schöpferischen Zusammenhang und in baugeschichtlicher Zeitgenössischkeit mit den großen Kirchenneubauten der Champagne, der Kathedrale von Noyon (um 1150 beg.), dem Chor von St. Remi in Reims (1162 bis 82), dem Chor der Abteikirche St. Germer von 1132, vor allem aber mit der 1165 begonnenen Kathedrale von Laon, befindet sich das viergeschossige Langhaussystem von Tournai. Allein diese französischen Geschoßsysteme geben sich — sehr im Gegensatz zu der formalen Beharrung, der romanischen Stilgebundenheit des belgischen Bauwerks — in ausgesprochen gotischen Formen, sie sind in ihrem Einzelausdruck geradezu Musterbeispiele der Frühgotik.

Die engen kirchenpolitischem Beziehungen des Tournaiser Bistums zu den Bistümern der Champagne, Noyon und Laon, wurden schon dargelegt. Die Bischöfe als Bauherrn sorgten für Übernahme der neuen Raum- und Wandgliederungsideen, so daß gleichzeitig in der Champagne wie im Tournaisis der viergeschossige Aufbau von Erdgeschoßarkaden, Emporen, Triforien und Oberlichtfenstern erscheinen. Aus sich heraus zu solch architektonischer Neuerfindung zu gelangen, wäre freilich die provinzielle Bauschule von Tournai niemals fähig gewesen, eine Schule, deren Hauptinteresse doch wohl mehr auf dem Gebiet einer reichen dekorativen Entfaltung — ganz im Sinn späterer flämischer Kunst — lag als auf dem Gebiet tektonisch struktiver Neuerungen.

So eindeutig sich in ihrem kunstgeschichtlichen Abhängigkeitsverhältnis Langhaus und Hochchor darstellen, so sehr erscheint das ästhetische und historische Werden des architektonischen Höhepunkts der Tournaiser Kirchenanlage, des prachtvollen Querhauses mit der großartig aufgetürmten Vierung, als ein mannigfach komplizierter Vorgang, in dem sich mindestens die Einwirkungen von zwei großen Bauschulen, von Nordfrankreich, seinerseits wieder formal von der Normandie beeinflußt, und von dem Niederrhein, der sich baugeschichtlich als stark von der Lombardei bestimmt darstellt, hier kreuzen und verbinden, um dann eine aus eigenstem, lokalem Kunstgeist gestaltete Synthese zu schaffen.

Die Ausbildung des Ostteils einer Kirche, des Querhauses mit dem Hochchor, als drei kleeblattförmig zentralisierte Apsiden, der um die Vierung als Mittelpunkt sich ordnende »Dreikonchen-Chor«, wie er vor Errichtung des hochgotischen Ostchors auch in Tournai vollständig bestand, läßt sich im 12. Jahrhundert in zwei, zunächst voneinander unabhängigen,

---

wickelte. Auch diese architektonische und konstruktive Form muß auf den Bau der Tournaiser Kathedrale, speziell ihres nach 1198 eingewölbten Querschiffs eingewirkt haben, sei es daß man aus den Resten von starken Mauerdiensten auf ein ursprünglich sechsteiliges Rippengewölbe hier schließt, sei es daß man an Stelle der heutigen frühgotischen Kreuzgewölbe zwei nebeneinander geordnete Tonnen — entsprechend den den Abschlußkonchen vorgelagerten — annimmt.

räumlich getrennten Bauschulen antreffen, dem niederrheinischen Übergangsstil, dessen Hauptort Köln ist, und der nordfranzösischen Frühgotik.

Für das nordfranzösische Gebiet scheint die in der Revolution abgerissene Kirche St. Lucien bei Beauvais (1090—1109) das früheste Beispiel zu sein. Von ihr sind dann abhängig das Querschiff von Noyon, dessen Plan um 1135 entworfen wurde, — wie in Tournai mit jüngerem hochgotischem Ostchor — ferner das viel spätere Querschiff von Soissons um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert, also etwa gleichzeitig mit Tournai. Noyon läßt beide Kreuzarme im Halbrund enden, während bei Soissons die ursprüngliche Bauidee des Kleeblattchors nur im Südarm des Querschiffs zu wirklicher Ausführung gelangte. Ein weiteres, prachtvolles Beispiel der nordfranzösischen Dreikonchenanlage, jünger als Tournai und höchst wahrscheinlich von diesem abhängig, stellte die ebenfalls während der Revolution abgebrochene Kathedrale von Cambray in der Picardie (1230) dar: das breite Querschiff in großen Apsiden mit Umgängen schließend, der Ostchor wieder ein üppiges Denkmal französischer Hochgotik mit Umgang und ausstrahlenden Kapellen. Schließlich wäre in dieser Reihe noch die Ruine der Zisterzienserkirche Châlis, unweit Ermenonville, zu nennen, die ihre Kreuzarme polygonal schließen läßt.

Der älteste Bau der niederrheinischen oder kölnischen Gruppe der Dreikonchenanlagen ist die um die Mitte des 12. Jahrhunderts errichtete Stiftskirche St. Maria im Kapitol (geweiht 1065)[1]). Es ist ein weiter Weg baukünstlerischer Entwicklung, der sich von diesem frühesten, typisch einfachen Musterbeispiel kleeblattförmiger Chorbildung bis zu der dekorativ prachtvollen Synthese des das Ende der Architekturenentwicklung bezeichnenden Querhauses der Bischofskathedrale Notre-Dame von Tournai hinzieht. Indem der Bau von St. Maria im Kapitol — an den etwa anderthalb Jahrhundert später, also gleichzeitig mit der Vierungsanlage von Tournai, noch andere rheinische Kirchen des Übergangsstils, wie St. Aposteln (1199 ff.), Groß-St.-Martin (1185 ff.) und St. Andreas (ca. 1210—1230) in Köln selbst, die Stiftskirche St. Quirin in Neuß (1209 ff.) in der Gestaltung ihrer Ostpartien sich anschließen — sein architektonisches Schwergewicht auf die räumlich feste Konzentration der drei Apsiden um den raumbeherrschenden Mittelpunkt der Vierung legt, wesentlich danach strebt, einen flächig geschlossenen und gebundenen Zentralbau zu schaffen, unterdrückt dieser älteste Ostbau von St. Maria im Kapitol den bloß dekorativen Schmuck gliedernder Wandarkaden zu nebensächlicher Begleitung: obwohl die Apsiden von Umgängen umzogen erscheinen, spielen hier diese zwei bescheidenen Bogenreihen übereinander nur eine untergeordnete Rolle im architektonischen Gesamteindruck.

---

[1]) Vgl. Hugo Rahtgens, Die Stiftskirche St. Maria im Kapitol zu Köln. Mit 22 Tafeln und und 149 Textabbilduugen. Düsseldorf 1913. — Bauperiode des 11. Jahrhunderts: 1049 erfolgt die Weihe des Kreuzaltars durch Papst Leo IX. Weihe der Gesamtkirche durch den hl. Anno 1065. Ders. in Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz VII, I, S. 189. Diese Kirche erscheint mit größter Wahrscheinlichkeit als von dem frühchristlichen S. Lorenzo (um 300 n. Chr.) und der romanischen Mailänder Bauschule abhängig. Vgl. Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I. Textband, S. 111—114, Berl. u. Lpz. 1919, wo von einer ähnlichen niederrheinischen Kirche, der nach 1108 errichteten Kirche von Klosterrat, eine Chronikstelle angeführt wird, ihr Fundament sei »scemate Longobardino« gelegt worden. Auch L. Cloquet zieht in seinem Aufsatz: L'Architecture lombarde et ses rapports avec l'école de Tournai (Revue de l'art chrétien, Mai 1893) vielfältige Verbindungsfäden zwischen N.-D. de Tournai und S. Lorenzo in Mailand, wiewohl man sich hier mit Recht fragen mag, ob diese Beziehungen auch immer direkte gewesen sein müssen.

Abb. 33. Tournai, Blick auf die Südwestecke der Kathedrale
mit dem ehemaligen erzbischöflichen Palais.

Wenn das jenen jüngeren rheinischen Beispielen zeitgenössische Tournai seine Ostpartie in geistigem Zusammenhang mit der niederrheinischen Bauschule geschaffen hat — und bei dem regen Verkehr, den die Bischofsstadt des Hennegau stets mit dem rheinischen Erzbistumsitze unterhielt, findet diese Annahme hohe geschichtliche Wahrscheinlichkeit —, so hat dennoch die südniederländische Bauschule hier eine ganz selbständige, neue Formulierung des alten Themas gegeben: Tournai stellt die letzte, großartigste Paraphrase über das in St. Maria im Kapitol zuerst in schlichter Bescheidenheit auftretende Motiv der Dreikonchenanlage dar, baulich und vor allem räumlich großzügiger als alle jene ornamental noch so geschmückten kölnischen Ableger an Ort und Stelle selbst.

Hier in Tournai ist der ursprüngliche Baugedanke der zentralistischen Bindung der Apsiden um die mittlere Vierung, wie er am stärksten in Groß-St.-Martin verwirklicht erscheint, bereits zugunsten eines Neuen aufgegeben: die Apsiden werden durch quadratische kreuzgewölbte und oblonge tonnengewölbte, gerade Zwischenjoche so weit hinausgeschoben, daß die so entstehenden Kreuzarme gleichsam selbständige, in sich dekorativ geschlossene Hochchöre, je einen Nord- und einen Südchor, bilden.

Den formal in sich geschlossenen Eindruck der beiden Kreuzarme vervollständigt das der nordfranzösischen Frühgotik entlehnte, vierstöckige Arkadensystem, das auch das Querhaus noch ganz und gar beherrscht. In seiner plastisch reichen Ausgestaltung mit den frei gearbeiteten Umgängen des Erd- und Obergeschosses erhebt es die halbrunden Querschiffsendigungen — wie einen Hochchor — zum Zielpunkt der ästhetischen Betrachtung und der räumlich-motorischen Bewegung.

Im Äußern der Querhausanlage, in der prachtvollen Turmgruppe der Vierung, macht sich die romanische Beharrlichkeit im Massiven und Geschlossenen der Tournaiser Architekturschule äußerst vorteilhaft geltend. Dehio (Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 582) bezeichnet die Kombination der fünf Türme in Tournai »als das ausgeweitete Motiv von Groß-St.-Martin in Köln«: wegen der größeren Länge der Kreuzarme sind hier die vier Ecktürme vom Mittelturm abgerückt. Bei Groß-St.-Martin erscheinen an den vier Ecken des allein mächtig in die Höhe getriebenen, quadraten Vierungsturms zierlich achtseitige Treppentürmchen angefügt, wie es überhaupt ein Formprinzip des niederrheinischen Übergangsstils ist, das absolut Kubische des Architekturkörpers in polygonaler Facettierung aufzulösen, es bereits im Sinn des neuen gotischen Kunstwollens durchzugliedern. — Dieser niederrheinischen differenzierenden Plastik stellt die machtvolle Vierungsgruppe der Kathedrale von Tournai mit aller Entschiedenheit die unversehrte Wucht ihrer geschlossen quadratischen Türme entgegen.

Freilich die wesentlichste Frage, die die Vierungspartie von Tournai aufwirft, harrt immer noch ihrer überzeugenden Lösung, die Frage, woher diese merkwürdige Grundrißform der »Dreikonchen-Chöre«, die im 11. und späten 12. Jahrhundert, auf der Höhe des Mittelalters, gleichzeitig am Niederrhein, in Nordfrankreich und in Südbelgien erscheinen, stammt: Die Grabungen und Forschungen von Hugo Rahtgens über St. Maria im Kapitol haben die ältere wissenschaftliche Überlieferung von einem dieser frühesten Dreikonchenanlage zugrunde liegenden römischen Grundplan nicht bestätigt. Trotzdem bleibt es generell zweifellos, daß diese Kleeblattchöre nur auf spätantike, d. h. römischbarocke Baugedanken zurückgehen können, auf Thermen- und Palasträume mit drei konzentrisch um einen quadraten Mittelraum angeordneten Halbkreis- oder Segmentnischen. Die reichste, glänzendste Ausführung ist uns noch erhalten in dem Kaiserpalast von Trier, Colonia Augusta Trevirorum. Und auf einen derartigen Palast Maximilians des Herkulischen geht auch, wie schon Jacob Burckhardt betont, die unter Galla Placidia geweihte S. Lorenzo-Basilika in Mailand zurück, die dann später für den mittelalterlichen Norden wie auch für die Bramante-Zeit eine solche Bedeutung gewann.

Sicherlich müssen diese großartigen Bauformen in jener Periode des hohen Mittelalters neue starke Wirkung erlangt haben, als der antike Geist zu einer Art Renaissance im 12. Jahrhundert wiedererwachte. Das erklärt auch die eigentümlich klassisch monumentale Raumstimmung solcher zentral erdachten Ostpartien, wie sie auch Georg Dehio als außerhalb der allgemeinen, gewohnten Entwicklung stehend nur mit der Antike und der italie-

nischen Renaissance verwandt in jenem Urtyp von St. Maria im Kapitol empfunden hat. Und dieses meinten endlich auch die alten Topographen der Renaissance, wenn sie wie Lodovico Guicciardini in seiner 1582 erschienenen »Beschreibung der ganzen Niederlande« die Domkirche Unserer Lieben Frauen in Tournai instinktmäßig als »nach antikischer Art« gemacht bezeichneten und sie deshalb sehr naiv als einen Bau des Frankenkönigs Chlodwig selbst ansahen. In der Tat hat ja auch die Antike im Querschiff von Notre-Dame ihre hochmittelalterliche Renaissance gefunden.

Fragt man rückschauend nach der kunstgeschichtlichen Bedeutung der Kathedrale von Tournai, so ergeben sich vorerst zwei negative Antworten, negativ im Hinblick auf die stilschöpferische Fähigkeit dieser Bauschule: Tournai ist weder im Sinn der Weiterbildung konstruktiver Architekturgedanken, noch der einer zeitgemäßen Formensprache tätig gewesen. Als glücklicher Erbe zieht es vielmehr die Summe aus den architektonischen Leistungen zweier fremder, aber mit ihm in geistig regem Verkehr stehender Schulen, der nordfranzösischen und der niederrheinischen. Daß es aber zu solch einer individuellen Synthese gelangt, das liegt nicht an dem architektonischen, sondern an dem im hervorragenden Sinn dekorativen Genius des Tournaiser Kathedralbaus.

Literatur.

J. Le Maistre d'Anstaing, Recherches sur l'Histoire et l'Architecture de l'Église Cathédrale de Notre-Dame de Tournay, Tournay, 2 tom. 1842—43. — Bruno Renard, Monographie de Notre-Dame de Tournai, Tournay 1852. — Voisin, Du Cloitre de la Cathédrale de Tournai, son Histoire, Mémoires de la Société Historique et Littéraire de Tournai 1859, Bd. 6, S. 49 ff. — B. du Mortier: Etudes sur les principaux monuments de Tournay, Tournay 1862. — A. F. J. Bozière, Tournai Ancien et Moderne ou Description Historique et Pittoresque de cette Ville, de ses Monuments, de ses Institutions, depuis son origine jusqu'à nos jours, Tournai 1864. — Ernst Förster, Denkmale deutscher Baukunst, X., S. 19, 1866. — L. Cloquet, L'Architecture lombarde et ses rapports avec l'école de Tournai (Revue de l'art chrétien. 36me Année, 5. Série, Mai 1893). — L. Cloquet, Tournai et le Tournaisis, Brügge 1906. — E. J. Soil-de-Moriamé, La Cathédrale de Tournai, 1906. Guide illustré du Visiteur, Tournai 1911. — Ders.: Tournai archéologique en 1895, Tournai 1895. — Ernst Gall, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik. Teil I: Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde, Berlin 1915. — Georg Dehio und Gustav von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 1891 ff.

III.

DIE BELGISCHE MONUMENTALPLASTIK DES 12. JAHRHUNDERTS.

Von ADOLPH GOLDSCHMIDT

Eine geschlossene Entwicklungsgeschichte der romanischen Steinplastik in Belgien läßt sich nicht darstellen. Die erhaltenen Monumente sind zu vereinzelt und zu verschiedenartig, um sie in ein Verhältnis der Abhängigkeit, der Über- und Unterordnung zu setzen. Auch drängt sich alles, was uns übrig geblieben ist, in die zweite Hälfte des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts zusammen, so daß von einer zeitlich ausgedehnteren Überschau nicht die Rede sein kann, und innerhalb dieser Spanne fehlt es auch noch an genau festgelegten Daten. Die Lage Belgiens schließt außerdem eine Einheitlichkeit der Quellen aus. Die Berührung im Osten mit dem Rheinland, im Süden mit Lothringen, im Westen mit dem nördlichen Frankreich und England öffnet viele Eingangstore. Wie diese verschiedenseitigen Anregungen verwoben, und wie damit feste lokale Resultate errungen werden, könnte das Ziel der Forschung sein, aber auch dafür erscheint das Material zu lückenhaft, und man wird sich zunächst begnügen müssen, die einzelnen Stücke miteinander zu vergleichen.

Von der Steinplastik sondert sich die Kleinkunst, die eine um anderthalb Jahrhunderte längere Geschichte in Belgien aufzuweisen hat, die Goldschmiedearbeiten, die Elfenbeinschnitzerei und der Metallguß. Nur der letztere nähert sich zuweilen in der Größe der Monumentalplastik, bleibt aber dem Stil nach doch in engerer Beziehung zur Kleinkunst. Ein Beispiel hierfür ist vor allem das bekannte Taufbecken aus Gelbguß in der Kirche Saint-Barthélémy in Lüttich, das als ein Stück ungewöhnlich hoher Qualität unter den Bildwerken des 12. Jahrhunderts sich bei jeder Gelegenheit einer besonderen Betonung erfreut[1]) (Taf. 8). Trotz dieser wohlbegründeten Wertschätzung läßt sich das darüber Gesagte noch nach mancher Seite hin ergänzen.

---

[1]) Von der zahlreichen Literatur besonders hervorzuheben: Didron, Annales archéologiques, V, 1846, p. 27. — Alexandre Pinchart, Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, XIII, 1874, p. 339. — Jules Helbig, La Sculpture au pays de Liège etc., 1890, p. 28. — G. Kurth, Renier de Huy im Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des Lettres, 1903, p. 519. — Joseph Destrée, Renier de Huy, Auteur des Fonts Baptismaux à Liège et de l'Encensoir du Musée de Lille, Bruxelles 1904.

Abb. 34. Furnaux, Taufstein.

Abb. 35. Zedelghem, Taufstein.

Der Formentypus, eine nur wenig nach oben sich erweiternde zylindrische Kufe mit profiliertem oberen und unteren Rand, die auf Untersätzen ruht, gehört ursprünglich wohl nicht der Metalltechnik, sondern der Steinplastik an, wofür die Taufe von Furnaux (Abb. 34) in der Nähe von Namur ein reichgeschmücktes, wenn auch erheblich roheres und zeitlich etwas jüngeres Beispiel darbietet. Hier ruht das Becken auf vier Löwen, während die Lütticher Taufe im Anschluß an die biblische Schilderung des ehernen Meeres im Tempel von Jerusalem (3. Buch d. Könige, Cap. VII v. 23—25) von zwölf Rindern getragen wird[1]). Es ist

[1]) Von diesen sind allerdings zwei verloren gegangen, denn die Aufstellung der Taufe ist nicht mehr die ursprüngliche. Ursprünglich für Notre Dame des Fonts in Lüttich geschaffen, wurde sie 1794 bei der Zerstörung der Kirche in der Revolution in ein benachbartes Haus gerettet und 1803 an Saint-Barthélémy geschenkt. Der neue Steinunterbau wurde bei der Aufstellung von größerem Durchmesser angefertigt, als ihn der ursprüngliche besaß, so daß die Rinder, die nur aus vorderen Hälften bestehen und für die Anheftung an einen inneren Steinsockel berechnet waren, jetzt zu weit vorstehen. Die Folge davon ist, daß die rundlichen Metallzapfen auf ihren Rücken, die ursprünglich hinter das hohle Profil der Kufe griffen und diese vor Verschiebung schützten, jetzt davor stehen und nicht nur störend wirken, sondern auch die Halbheit der Tiere deutlicher erscheinen lassen, während diese früher mehr in das Dunkel unter der Kufe zurücktraten und dadurch die Illusion des Tragens vergrößerten. Auch einzelne der viereckigen Metallplatten, auf denen die Füße der Rinder aufstanden, sind zugleich mit den Hufen, vermutlich beim Losbrechen von der ursprünglichen Stelle, abhanden gekommen. Ob die Tiere auch damals schon auf einer Steinerhöhung wie jetzt, oder unmittelbar auf dem Boden aufgestellt waren, ist unsicher, keinesfalls aber liegt ein Grund für die Ansicht vor, daß sie ursprünglich, wie behauptet wurde, auf stilisierten Wellen standen. Weder die Verse noch die vorbildliche Bibelstelle geben irgendeinen Beleg dafür und die Fußplatten widersprechen dem geradezu. Die Inschrift am unteren Rande über den Rindern vergleicht diese mit den zwölf Aposteln, „mittelst deren Amt (der Taufe) die Kraft des Wassers die heilige Stadt (das Paradies) mit geläuterten Bürgern beglückt", und die obere Randinschrift, ebenfalls in Hexametern, gibt die Tituli zu den fünf Taufszenen des Johannes und Petrus, deren Darstellungen im Hochrelief den Mantel der Kufe schmücken. Auf der Grundfläche daneben sind die biblischen Aussprüche der beteiligten Personen beigefügt. Der verloren gegangene, vermutlich kegelförmige Deckel zeigte nach einer Quelle des 13. Jahrhunderts Apostel- und Prophetenfiguren. Der Wortlaut der einzelnen Inschriften findet sich bei Helbig a. a. O.

LÜTTICH, TAUFBECKEN AUS ST. BARTHÉLÉMY

dieser kufenförmige Typus scharf zu trennen von einem zweiten, besonders im Westen des Landes vorherrschenden, der auch im nördlichen Frankreich und südlichen England verbreitet ist und mehr einem quadratischen Tisch gleicht, dessen dicke Platte eine kreisförmige Vertiefung für das Wasser enthält und auf einem runden Mittelpfeiler und vier dünneren Ecksäulen ruht (Abb. 35). Ober- und Seitenflächen der Platte sind mit figürlichen oder ornamentalen Reliefs geschmückt. Das Material ist meist der blaugraue oder schwärzliche Stein aus Tournai, wo auch zweifellos der Mittelpunkt für die Herstellung und Verbreitung dieses Typus zu suchen ist[1]). Daneben erscheinen dann auch abweichende Steinarten und mancherlei Ableitungen der Form, bei denen an Stelle der Ecksäulen figürliche Kragsteine und Konsolen treten, oder die runde Form des Beckens auch unterhalb der Platte stärker markiert wird und sich dadurch der Kelchform nähert. Nur selten erhebt sich der plastische Schmuck der Hauptgruppe dieser Taufsteine über eine ziemlich rohe Steinmetzenarbeit hinaus, die aber doch durch manche Kennzeichen mit den in der Qualität sehr viel bedeutenderen Skulpturen an der Kathedrale von Tournai in Zusammenhang steht.

Abb. 36.
Lüttich, Detail vom Taufbecken in St. Barthélémy.

Gegenüber diesen beiden Steintypen der Taufen: der Kufe und dem Tisch, neigt der Metallguß ursprünglich mehr zur Kesselform, wie sie das Becken aus Tirlemont vom Jahre 1149 im Brüsseler Museum des Cinquentenaire zeigt, oder zur Grapenform, wie sie besonders im nördlichen Deutschland verbreitet ist[2]).

Wie aus der häufigen Erwähnung in alten Quellen hervorgeht, muß sich das Lütticher Taufbecken (Abb. 36) schon immer einer besonderen Beachtung erfreut haben. Es war kein Werk von der handwerklichen Art der großen Menge der Dinanter Gelbgüsse, sondern von

[1]) A. de la Grange et Louis Cloquet, Etudes sur l'Art à Tournai, 1889, I, p. 98. Gute Beispiele in Zedelghem u. Dendermonde in Belgien, in Winchester, Lincoln, East Meon (Hampshire) in England. Vgl. auch E.-J. Soil de Moriamé, Les anciennes Industries d'Art Tournaisiennes à l'exposition de 1911, Tournai 1912, p. 38ff. u. Taf. IV—XV.

[2]) Albert Mundt, Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts, Leipzig 1908.

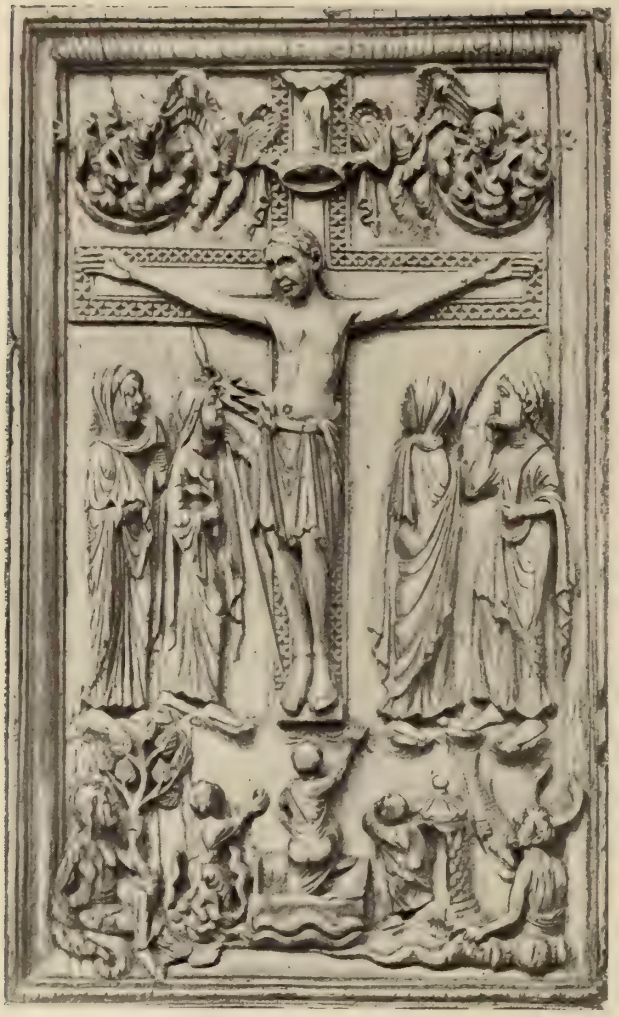


Abb. 37. Tongres, Elfenbeinrelief.

einem hervorragenden Künstler geformt, und zwar, wie mit größter Wahrscheinlichkeit festgestellt worden ist, von dem Goldschmiede Reinerus Hoyensis, Renier de Huy, aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts[1]).

Der Stil des figürlichen Schmukkes, der ruhige Wohlklang der Formen, die ungewöhnlich greifbare Körperlichkeit haben das Werk immer als eine isolierte Erscheinung hinstellen lassen, nur Marcel Laurent[2]) wies neuerdings auf die Verwandtschaft einer Gruppe belgischer Elfenbeinskulpturen aus der Zeit um das Jahr 1000 hin (Abb. 37), und in der Tat ist die Übereinstimmung so groß, daß ein Zusammenhang unleugbar er-

[1]) Die ältere Ansicht, daß ein Lambert Patras der Verfertiger war, beruht auf einer phantasievollen Erzählung des Jean d'Outremeuse, die von G. Kurth im Bull. d. l'Acad. royale de Belgique, Classe des Lettres, 1903, p. 519, als hinfällig erwiesen wird, wogegen er auf die Lütticher Chronik von 1402 hindeutet, die aus einer älteren Huyenser Quelle des 14. Jahrhunderts schöpft und „Renerus aurifaber Huyensis" als Autor angibt. Ein solcher „Renerus aurifaber" wird 1125 als Zeuge in einer Urkunde von N.-Dame de Huy aufgeführt. Er nennt sich ferner in der Inschrift eines Weihrauchfasses des Liller Museums, worauf zuerst Joseph Destrée aufmerksam gemacht hat. (Compte rendu du Bulletin des Antiquaires de France 1903, Abb. bei Destrée, Renier de Huy a. a. O. und bei G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. I, S. 265). Die Verteilung des Ornamentes und die Erfindung des Motives der drei Jünglinge im feurigen Ofen, die oben um den Schutzengel gruppiert sitzen und beim Aufsteigen des Weihrauches von Flammen umgeben erscheinen, weisen auf ihn als einen feinsinnigen Künstler, der, wie die Inschrift besagt, dies Stück der Kirche mit der Bitte um würdige Exsequien zum Geschenk machte. Die genaue Datierung der Taufe ist damit allerdings noch nicht gegeben, die Lütticher Chronik nennt als den Auftraggeber den Bischof Albero von Lüttich unter den Jahren 1138—42, ältere Quellen dagegen (Chapeauville, II, p. 34—51) führen Helinus 1107—18, Abbas Sanctae Mariae Fontis, als Urheber an und nennen das Jahr 1112 und 1113. Es ist sehr wohl möglich, daß die Lütticher Chronik Albero II. und Albero I. (1121—28) vertauscht hat, es würden dann die verschiedenen Zeitangaben einander sehr nahe rücken. Aber auch ohne diese Annahme wird man innerhalb der dreißig Jahre von 1112—1142 bleiben.

[2]) Les Ivoires Prégothiques conservés en Belgique, Brüssel 1912, p. 98 ff.

scheint[1]). Es gleichen sich die langgezogenen ruhigen, radial sich sammelnden Faltenzüge, die von glatten Stellen, an denen der durchdrängende Körper sich geltend macht, unterbrochen werden, die eigentümliche Behandlung der Haare, die glatt wie eine Kappe auf dem Schädel liegen, sich um den Kopf herum aber zu einem Wulst verdicken, der oft gedreht oder als Flechte gestaltet ist wie bei den publicani von Johannes auf der Taufe und dem Christus auf der Elfenbeintafel von Tongres. Die unregelmäßig bewegte Erdwelle, auf der die Figuren stehen, ist im Metall und im Elfenbein in gleicher Weise herausgearbeitet, die Bäume sind ähnlich behandelt und die einfachen gleichmäßigen Kopftypen mit der geraden Stirn-

Abb. 38. Lüttich, Romanisches Türfeld.

nasenlinie der Elfenbeine wiederholen sich in etwas ausdrucksvollerer Form auf der Taufe.

Andererseits aber zeigen sich diese Typen und andere der genannten Eigenschaften in den Goldschmiedearbeiten des Maastales aus der gleichen und folgenden Zeit des 12. Jahrhunderts, bei den Werken des Godefroid de Claire und seiner Nachfolger. Gegenstände wie das heilige Kreuz-Reliquiar in Lüttich oder der Kreuzesfuß in St. Omer[2]) bieten genügend Anklänge in Köpfen und Gewandung. So fehlt es dem Stil der Lütticher Taufe weder rückwärts noch vorwärts an Anknüpfungen, aber wir haben uns schwerlich vorzustellen, daß Renier de Huy sich in seinen Arbeiten an hundert Jahre ältere Elfenbein-

[1]) Die ganze Gruppe dieser Elfenbeinreliefs ist zusammengestellt und abgebildet bei Ad. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Bd. II, Taf. XV—XVIII.

[2]) Abb. bei Helbig, La Sculpture et les arts plastiques au pays de Liège, p. 64, pl. X. — v. Falke und Frauberger, Die Schmelzarbeiten des Mittelalters, 1904, Taf. 116.

reliefs angeschlossen habe, sondern wir müssen vielmehr annehmen, daß jenen Elfenbeinarbeiten eine Metallkunst gleichen Stils parallel ging, deren Erzeugnisse uns zwar nicht erhalten, aber durch zahlreiche Erwähnungen des 11. Jahrhunderts beglaubigt sind[1]), und daß von dieser die Tradition bis zur Entstehung der Taufe weiterlief. So gelangen wir zu einer im Großen einheitlichen Stilvorstellung der plastischen Arbeiten der Kleinkunst und des mit ihr im Zusammenhang stehenden Metallgusses im Maastal für das 11. und 12. Jahrhundert, und folgt man den Quellen der Elfenbeinplastik, die sich in ihren Formen mit Sicherheit von Metz ableiten läßt[2]), so bietet sich die Vermutung, daß dieser Stil überhaupt am Ende des 10. Jahrhunderts aus dem südlicheren Lothringen herübergeführt worden ist, in Belgien eine ganz feste Form gewonnen, in der Lütticher Taufe ein hervorragendes Beispiel hinterlassen hat und nicht ohne Einfluß auf die Kölner Kunst gewesen ist, wie dies die dortigen Elfenbeinreliefs und die Holztür von S. Maria im Kapitol aus dem 11. Jahrhundert beweisen.

Ganz getrennt hiervon ist die Steinplastik zu betrachten, sie stammt aus anderen Handwerkerkreisen mit andern Traditionen und weist trotz einer der Periode entsprechenden gleichartigen künstlerischen Anschauung ganz abweichende Formen auf. Es ist allerdings zu bemerken, daß wir keine steinplastischen Arbeiten in Belgien besitzen, die in die Zeit der erwähnten Kleinkunst, ja auch nur bis zu der Lütticher Taufe zurückreichen, es sei denn, daß vielleicht die Tournaigruppe der Taufsteine in ihren frühesten erhaltenen Stücken bis in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts hinauf zu leiten ist, aber für die zweite Hälfte des Jahrhunderts bietet sich genügend Gelegenheit zur Feststellung der Verschiedenheiten von den Goldschmiedearbeiten, von denen wir bemerkten, daß sie den älteren Kleinkunststil fortsetzen.

Eine der vorzüglichsten uns erhaltenen Steinskulpturen des 12. Jahrhunderts ist die „Madonna des Dom Rupert", die einst einen Altar der Laurentius-Abtei in Lüttich schmückte[3]) und jetzt im Museum bewahrt wird (Taf. 9). Sie ist in vieler Beziehung ein Werk von ungewöhnlichem Interesse. Schon für die Form des romanischen Altaraufsatzes ist sie ein wertvolles Beispiel, dann aber auch dem Gegenstande nach, da die Darstellung der nährenden Maria in jener Zeit eine außerordentlich seltene ist. Diesem Zeichen der Mutterschaft gegenüber weist die dekorative Inschrift des Rahmens auf die unbefleckte Empfängnis der Jungfrau: „Porta hec clausa erit non aperietur et non transibit per eam vir quoniam Dominus deus Israel ingressus est per eam" (Ezechiel XLIV. 2). Der Bildhauer steht entfernt unter dem Einfluß des byzantinischen Typus. Die runde Form des Kopfes im Halbprofil mit den vollen Wangen und dem weichen Kinn, die Art wie das Kopftuch sich um das Haupt legt und mit einem Kreuz in der Mitte bezeichnet ist, sind auf ihn zurückzuführen, im übrigen aber bewegt der Künstler sich frei vom Schema und gestaltet die Gruppe mit feiner Empfindung für das Seelische. Das starke Hinneigen des Kopfes zum Kinde, das sorgliche Einhüllen in den Mantel sind für jene Zeit ungewöhnlich beredt. Zugleich aber macht sich im Gegensatz zu der älteren Kleinplastik und zum Bronzeguß das zeichnerische Element als Mittel der Auflockerung und Bereicherung stärker geltend. Die vielen Säume der vier übereinanderliegenden Kleidungsstücke durchkreuzen sich, schwingen in Kurven

---

[1]) Vgl. Bull. des Commissions royales d'Art et d'Archéologie. Tome XIII, 1874, p. 308 ff.
[2]) Ad. Goldschmidt a. a. O., S. 6—8.
[3]) Helbig a. a. O., p. 24.

LÜTTICH. MADONNA DES DOM RUPERT

und Wellen gegeneinander und werden von parallelen Faltenläufen begleitet. Eckig spreizt sich das eine Ende des Kopftuches um den rechten Arm der Madonna, über den die Linien des Mantels weich herabgleiten, und gegenüber erscheint hinter dem Kinde unerwartet der andere Zipfel in entsprechender Form. Der Kurvenzug des Armes und des um das Kind geschlungenen Mantels gibt dem oberen Teil der Gruppe eine wirksame Geschlossenheit gegenüber der Vielspältigkeit der unteren Hälfte. Die Umrisse überschneiden das aus Rund-

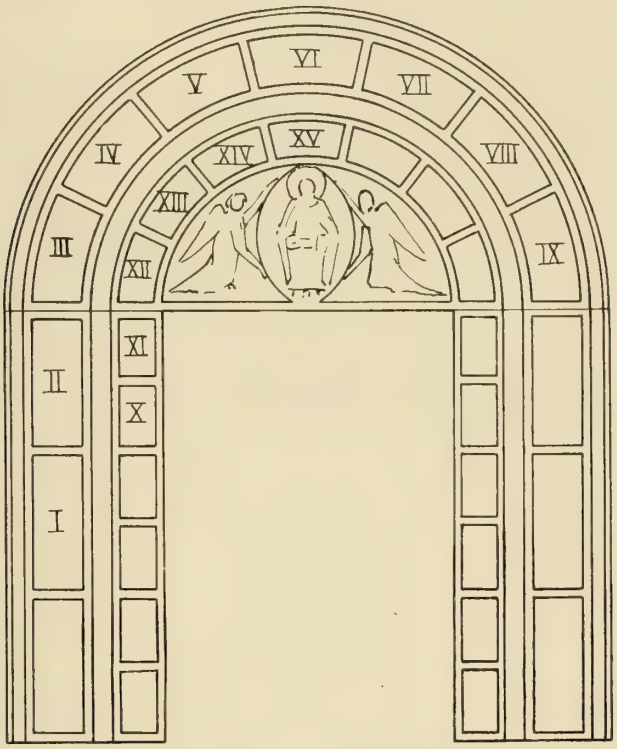


Abb. 39. Dinant, Liebfrauenkirche,
Vermauertes romanisches Portal.

stab und Kehle zusammengesetzte Rahmenprofil, das zum breiten vorstehenden Inschriftenrand herausführt[1]).

Eine Datierung durch historische Beziehungen ist nicht vorhanden. Die Verknüpfung

[1]) Die noch vielfach erhaltenen Farbspuren ergeben folgendes Resultat für die ursprüngliche Bemalung: Kopftuch weiß mit Goldsaum und Goldkreuz über der Stirn. Vergoldet waren ferner der Mantel und zwar mit dem über das Knie hängenden Teil, dessen Zusammenhang man nicht recht versteht, die Nimben, das Haar des Kindes, der Thron und die Throndecke, unter der das Kissen in roter Farbe mit Goldknäufen hervorsah, endlich der ganze Rahmen, während der Hintergrund himmelblau, der lange Rock der Maria, der auch an der Brust und an der Hand sichtbar wird, türkisfarben, der Rock des Kindes karmin mit Goldsaum, die Schuhe braun mit Gold, Gesicht und Hände fleischfarben bemalt waren. Auch spätere Übermalungen sind sichtbar, die man infolge der Zerstörung der Vergoldung vornahm, und die den Mantel der Maria grün (vielleicht verändertes Blau), den Rahmen rot und grün färbten.

Abb. 40 u. 41. Nivelles, St. Gertrud, Türsturze.

mit Dom Rupert, der 1138 starb, stellt sich als späte Legendenbildung heraus und bildet keine Anhaltspunkte[1]). Die Ansicht Laurents[2]), daß sich auch hier wie bei der Taufe in Saint-Barthélémy wesentliche Ähnlichkeiten mit den Elfenbeinschnitzereien jener frühen Lütticher Gruppe finden, scheint mir nicht annehmbar. Kopftypen wie Gewandbehandlung sind durchaus verschieden, und wenn auch eine Äußerlichkeit, wie das Tragen des Kopftuches übereinstimmt, so zeigt doch gerade die Art, wie es den Kopf umschließt, den gewichtigen Unterschied, daß es hier in der byzantinischen Weise an den Seiten treppenförmig von dem mittleren Dreieck aus weiterläuft, während es sich bei den Elfenbeinskulpturen nach alter Weise kappenartig um den Kopf legt. Auch die Faltenbehandlung weicht gänzlich ab. Dagegen ist die enge Verbindung mit der Plastik des unteren Maastales, mit den Skulpturen in St. Servatius und in der Frauenkirche in Maastricht kürzlich durch ihre langerwünschte Zusammenstellung und Veröffentlichung in vortrefflicher Weise klargelegt[3]). Ligtenberg hat zum erstenmal auf die enge Verwandtschaft hingewiesen, die zwischen der Madonna und dem Majestas-Tympanon von St. Servatius besteht[4]). Maastricht besitzt außerdem eine ganze Anzahl verwandter Stücke wie den Altaraufsatz von St. Servatius und andere, so daß wir das Zentrum dieser Bildhauertätigkeit eben dort voraussetzen können. Auch die Lütticher Madonna ist nach Ligtenbergs Angabe aus dem bei

[1]) Raphael Ligtenberg O. F. M., Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden, Bd. I, 1918, S. 77 ff.

[2]) M. Laurent, Les Ivoires etc., p. 98.

[3]) R. Ligtenberg a. a. O.

[4]) Ebenda S. 57 und Taf. II.

Maastricht gebrochenen Kohlensandstein hergestellt, und es ist anzunehmen, daß sie fertig nach Lüttich geschafft wurde, um so mehr als derselbe Bildhauer auch das Türfeld von St. Servatius angefertigt hat. Ist es auch im übrigen nicht ausgeschlossen, daß man das Material unbearbeitet von Maastricht nach Lüttich beförderte, so pflegen doch im allgemeinen die Meister sich dort herauszubilden, wo das Material wächst, wenn auch die Quellen des Stils von auswärts kommen.

Für die Bestimmung des Zeitpunktes ist es wichtig, daß uns eine lebhafte Bildhauertätigkeit in der dortigen Gegend um 1170 durch die Nachrichten überliefert wird, die wir von den Bauten des Abtes Wiricus von St.-Trond besitzen, jenes ungefähr gleich weit von Lüttich und Maastricht entfernten Klosters[1]). Unter dem von ihm veranlaßten Skulpturenschmuck wird eine ganz entsprechende Darstellung erwähnt, wie wir sie in dem Stil der Lütticher Madonna auf dem Altar von St. Servatius in Maastricht finden, nämlich der thronende Christus, der den knienden hl. Trudo und Eucherius die Krone des Lebens aufsetzt, wie dies in Maastricht mit S. Petrus und S. Servatius geschieht. An den Seiten des Portals standen die Figuren von Propheten, die auf ihre Schriftbände hinwiesen, durch deren Erwähnung wir an die entsprechenden Gestalten des Johannes und Jakobus aus dem nahen Kloster Odilienberg erinnert werden, die jetzt im Rijksmuseum in Amsterdam bewahrt werden und stilistisch ebenfalls der Maastrichter Gruppe zuzurechnen sind[2]). Ein bis zwei Jahrzehnte Spielraum wird man der Entwicklung der ganzen Reihe lassen müssen[3]).

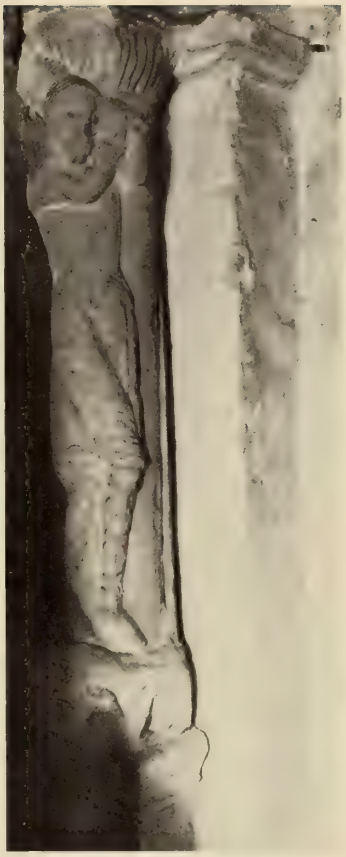


Abb. 42. Portalsäule in S. Gertrud in Nivelles.

Derselben Richtung gehört jenes eigentümliche Türfeld in Lüttich an (jetzt in die moderne Mauer eines Hofes am Platz St.-Pierre Nr. 15 eingelassen), das dem Literarhistoriker mehr zu raten gibt als dem Kunstforscher (Abb. 38). Oben im Halbkreis, unten im Kleeblattbogen abgeschlossen, enthält es drei mit dem üblichen Profil vertiefte Rundfelder. Im mittleren thront ein reichgekleideter Laie (Taf. 10) und wendet sich mit ausgestreckter Hand einem Knienden zu in schlichtem gegürteten Rock, der ihm einen Becher reicht, während rechts gegenüber eine entsprechende reichgekleidete weibliche Gestalt ihm unbeach-

[1]) C. de Borman, Chronique de l'Abbaye de St.-Thrond, Soc. des Bibliophiles Liégeois 1877, II, p. 57. — Julius v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters 1896, S. 248.

[2]) Ligtenberg a. a. O., Taf. V. — A. Pit, La Sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam, Pl. II.

[3]) Dem Datum von 1170 steht vielleicht ein späteres gegenüber bei dem heiligen Bischof der Liebfrauenkirche in Maastricht (Ligtenberg, S. 41 und Taf. VI und VII). Wenn die Deutung Ligtenbergs als Albert von Löwen, der zwischen 1198 und 1216 seliggesprochen wurde, richtig ist, so würden wir hier frühestens auf ein Datum um oder bald nach 1200 kommen. Doch es handelt sich dabei nur um eine Vermutung. Immerhin kann sich der Stil durch Jahrzehnte gehalten haben und der Bischof macht innerhalb der Gruppe einen vorgeschrittenen Eindruck.

Abb. 43. Tournai, Kathedrale, Nordportal (Porte Mantile).

tet zwei Becher darbietet. Die zum Teil vernichtete inschriftliche Benennung des Thronenden ist wohl zu Ho-[nor] zu ergänzen, da auch in der Umschrift von »honor« die Rede ist, die linke Figur wird als »Labor« bezeichnet und reicht Honig (»mel offero«), die rechte als »[Solli]citudo« und spendet doppelt soviel Absinth (»Absinthium propino«). Die Unterschrift der etwas dunklen Allegorie lautet »Mysticum Apollinis«, das Geheimnis des Apollo[1]).

[1]) Es scheint zu sagen: Ehre wird gewonnen, wenn man sich der Arbeit zuwendet, deren Lohn süß ist, sich dagegen die doppelt so große Bitterkeit, die aus unruhiger Betriebsamkeit erwächst, fernhält. Dementsprechend müßte dann auch der Sinn der fragmentarischen Verse gewesen sein, die das Rundfeld oben umzogen: „Est [b]onus omnis honorque rite sol (?) untur (solvuntur oder secuntur) adeptum, ... [so]llicitudo". Verständlicher wäre es, wenn man Sollicitudo als Synonym von Voluptas auffassen und in der reich gekleideten Frau Genuß oder Vergnügen sehen könnte. Die Allegorie wäre treffender, wenn der sauren Arbeit, die die Süßigkeit nach sich zieht, der süße Genuß gegenübergestellt wäre, der die Bitternis in doppeltem Maße zur Folge hat. Das würde auch der später auf den flandrischen Teppichen beliebten Darstellung der Personifikation der Ehre entsprechen, wo das Gefolge von Honneur durch „Labeur, Travail" usw. gebildet wird, während Venus mit Verführung, Trägheit, Wohlleben kommt und vergeblich Honneur zu gewinnen sucht; (vgl. Achille Jubinal, Les tapisseries historiées, II, p. 28). Es wäre nicht unmöglich, daß das Wort Sollicitudo im 12. Jahrhundert eine solche uns nicht mehr geläufige besondere Bedeutung besaß. Vgl. über die Skulptur J. Helbig, Une ancienne sculpture liégeoise im Bull. de l'Institut Archéol. Liégeois, X, 1870, p. 23. — H. Schuermans im Bull. des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, XVI, 1877, p. 336.

LÜTTICH. MEDAILLON VON EINEM ROMANISCHEN TÜRFELD

Es wird angenommen, daß sich dies Türfeld über dem Eingang einer Klosterschule befand, doch ist etwas Bestimmtes darüber nicht bekannt.

Der Faltenwurf ist ganz ähnlich behandelt wie bei der Madonna, auch die unten abgespreizten Saumfalten am Rocke des Sitzenden wiederholen sich. Ebenso wie bei der Madonna überschneiden die Figuren das Profil des Rahmens, und auch im weiteren Kreis der Maastalplastiken ist dies Relief fest verankert. Man vergleiche die knienden Figuren nur mit denen am Altaraufsatz der Maastrichter Servatiuskirche, auf dem der thronende Christus auch den hochgeschobenen breiten Gürtel trägt wie die Figur des Honor, und die gleiche Anordnung von drei vertieften Rundfeldern mit Figuren, die das Türfeld der Kirche von Breusd bei Maastricht[1]) zeigt.

Abb. 44. Tournai, Kathedrale, Südportal.

Umfangreiche, mit plastischem Schmuck ausgestattete Portale hat das Maastal nicht mehr aufzuweisen, doch deuten, während uns in Maastricht nur das Türfeld mit figürlichem Relief erhalten ist, neben dem noch das sehr rohe in der Kapelle St.-Maur in Huy zu nennen wäre[2]), in Dinant verwitterte Reste auf einen größeren Umfang der bildnerischen Arbeiten an dem alten vermauerten Eingang auf der Nordseite der Liebfrauenkirche[3]).

---

[1]) Ligtenberg a. a. O., Taf. XXV.
[2]) Helbig, La Sculpture etc., p. 25.
[3]) Vgl. Dinant, Eine Denkschrift. Roland-Verlag, München 1918, Abb. S. 90.

Abb. 45. Tournai, Ausschnitt vom Nordportal.

Der weiche gelbe Sandstein läßt zwar die Zusammensetzung noch klar erkennen, aber die Umrisse der Figuren erlauben nur noch wenige Deutungen und geringe Stilurteile. Die Seitenpfosten der Tür, ein schmaler innerer und ein mittels einer Schräge vortretender breiterer äußerer, ziehen sich ohne Unterbrechung um das Bogenfeld herum und sind durch Querleisten, die im Bogen radial gestellt sind, in gleiche Felder geteilt, wie es das beigefügte Schema zeigt (Abb. 39). Im Bogenfeld erkennt man noch deutlich die thronende Gestalt in der Glorie, die von zwei Engeln gehalten wird, und die man der üblichen Darstellung nach wohl als Christus deuten muß, wenn auch eine hervortretende Steinmasse in der Gegend des Schoßes eher auf eine Madonna mit dem Kinde schließen lassen würde. Die Seitenpfosten weisen in den je sechs schmäleren Feldern thronende Männer auf, vermutlich die zwölf Apostel, da man bei der obersten links (XI) noch den Schlüssel des Petrus zu erkennen glaubt, während bei der zweiten (X) ein Schriftband deutlich ist. Auch ein Rest der Unterschrift auf dem Trennungsstreifen könnte auf Petrus gedeutet werden. Die entsprechenden Bogenfelder (XII usw.) enthielten je einen Engel. Von den Szenen, welche die drei breiten Teile der Seitenpfosten füllten, ist nur weniges links noch zu enträtseln, und zwar im obersten (II) eine große thronende Figur, im zweiten (I) eine Gruppe von mehreren Menschen unter Architektur, von denen zwei langgewandete sich dicht gegenüberstehen, denen links zwei kurzgekleidete folgen. Von den sieben großen, den Bogen begleitenden Feldern befand sich den Spuren nach in den vier äußeren (III, IV, VIII, IX) je eine menschliche Gestalt in verschiedener Handlung, während in den mittleren nichts mehr zu entziffern ist. Nur ganz geringe Stellen am Gewand des rechten Engels des Türfeldes und der beiden Apostelfiguren des linken Pfostens geben noch eine Vorstellung von der stilistischen Behandlung. Danach war die Ausführung keine besonders feine, aber auch keine rohe, jedenfalls aber eine ganz ähnliche wie wir ihr in den Lütticher und Maastrichter Arbeiten begegnen. Die gleichen zickzackförmigen Saumfalten mit Begrenzung durch Doppellinien wie dort, dieselbe Abspreizung der untersten Rockzipfel wie bei der Lütticher Madonna und dem Türfeld von Maastricht, und auch wieder eine profilierte kastenartige Eintiefung der Felder, die aus einer sehr flachen Kehle zwischen zwei Plättchen bestanden zu haben scheint. Das Portal wurde jedenfalls von dem romanischen Bau herüber-

genommen, der nach dem Bergsturz von 1227 dem jetzigen wich. Von jener älteren Kirche fehlen alle Nachrichten, doch kann mit der Datierung des Portals im Anschluß an die Maastrichter Arbeiten wohl auch nicht vor das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts zurückgegangen werden.

Unter den wenigen Portalen in Belgien mit romanischen Skulpturen sind auch die beiden von St. Gertrud in Nivelles zu nennen, die ursprünglich zu beiden Seiten der alten, dem Turmeingang gewichenen Westapsis, jetzt keinen Eingängen mehr dienen, sondern in geschlossenen Seitenräumen liegen. Reicher ist das nördliche (Abb. 40), dessen flachgiebeliger Türsturz als Mittelfigur Simson als Löwenbezwinger zeigt, an den sich zur Ergänzung in etwas kleineren Dimensionen der Verrat der Delila und die Blendung Simsons anschließen, während die flachen Seitenpfosten Blattranken zeigen, in denen unten ein traubenpflückender Mann und ein Zentaur, oben ein Ziegenbock und ein Vogel sich bewegen. Türpfosten und Giebelsturz liegen in der Rückwand einer kleinen überwölbten Vorhalle, deren Gewölbegrate auf zwei Eckpfeilern zu seiten der Tür ruhen. Diese werden auf halber Höhe von Halbsäulen abgelöst, an denen hochaufgerichtete Simsonfiguren im Relief ausgehauen sind, links als Träger der Türen von Gaza (Abb. 42), rechts im Begriff die Säule des Tempels einzureißen. Diese Verbindung von Säule und Menschenfigur läßt bereits einen Windhauch spüren, der von den neuen französischen Statuenportalen herüberdrang, die ihre vollgültige Nachahmung erst in dem Südportal der Servatiuskirche von Maastricht im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts fanden.

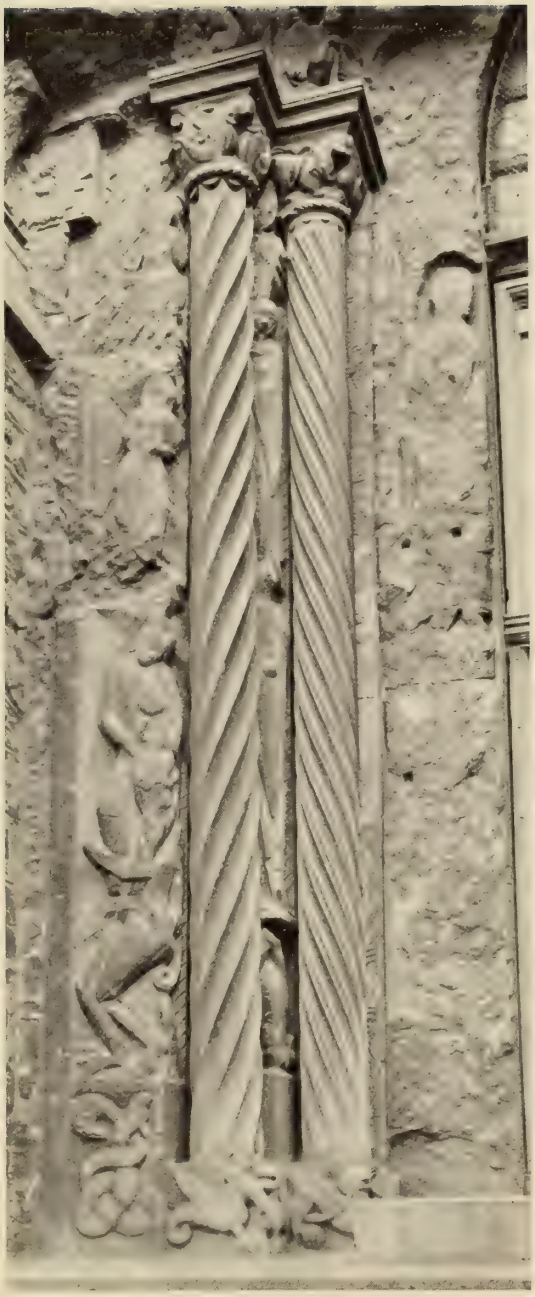


Abb. 46. Tournai, Linke Seite des Nordportals

Von dem südlichen Westportal in Nivelles ist nur noch der Türsturz erhalten, in den in geschickter Anpassung an die Giebelform ein Engel mit Schriftband hineinkomponiert ist (Abb. 41). Das Relief ist zwar sehr abgerieben, aber in seinen Umrissen gut erhalten, und man wird nicht fehlgehen, wenn man auch diese Arbeiten noch mit der Maasschule in Verbindung setzt, denn auch sie haben den profilierten Reliefrand, auch sie haben die Gie-

Abb. 47. Tournai, Nordportal, Humilitas.

Abb. 48. Tournai, Nordportal, Mansuetudo.

belform wie die Reliefs in Maastricht und den Simon als Löwenbezwinger zum Hauptmotiv wie das Türfeld von Breusd. Auch in den Ranken lassen sich manche verwandte Eigentümlichkeiten mit denen an den Kapitellen der Maastrichter Frauenkirche nachweisen in der Art der Abzweigungen und der aufgerollten Blätter[1]), und ebenso wird man in der Behandlung von Gewändern und Köpfen keine prinzipielle Verschiedenheit finden, so daß man auch die Portale von Nivelles der gleichen Stilrichtung und der gleichen Zeit, dem Ende des 12. Jahrhunderts, einreihen muß.

Aus den bisherigen Betrachtungen ergibt sich der Stil der Steinplastik des Maastales als ein fest umrissener. Nicht wie bei den belgischen Elfenbeinschnitzereien, bei der Taufe von St.-Barthélémy und den Goldschmiedearbeiten des Godefroid de Claire sind die Gewandfalten in ihrer Entstehung plastisch empfunden, sondern ihre Grundlage bilden Systeme von Linien, zwischen denen bei stärkerer Ausarbeitung sich plastisch gerundete Formen entwickeln. Gewisse sich häufig wiederholende Bewegungsmotive wie die seitwärts schwingenden unteren Gewandenden sind auch zunächst nur als Linienzüge empfunden. Der ornamentale Bestandteil wird durch das Gefüge von Konturen und Innenlinien ein erheblich größerer. Gegenüber dem Rundplastischen der Kleinkunst wirkt das Reliefmäßige stärker, erscheinen die Gestalten breiter und flacher. Es ist eine andere Schulung, aus der die Steinplastik hervorgegangen ist, und eine andere Technik, in der ihre Künstler erwachsen sind. Vom Rhein kam diese Förderung nach der Mitte des 12. Jahrhunderts schwerlich, denn umgekehrt ist die Plastik am Niederrhein damals von der Maasgegend abhängig, wie dies Klein's Untersuchungen ergeben haben[2]).

Es ist auffallend, daß sämtliche Steinreliefs auf einer kastenartig vertieften Fläche liegen, zu der vom äußeren Rande, ein aus Kehle, Rundstab und einigen Plättchen zusammengesetztes Profil hinabführt. Die Lütticher Madonna und die drei Rundfelder des allegorischen Portals zeigen diese Anordnung ebenso wie die sämtlichen Maastrichter Stücke, die aus Odilienberg und Breusd, das rohe Türfeld in St.-Maur in Huy und die Portale von Dinant und Nivelles[3]). Nun ist aber dieses Profil als hochstehender Rahmen

---

[1]) Ligtenberg a. a. O., Taf. XVII—XXIII.

[2]) Johannes Klein, Die romanische Steinplastik des Niederrheins, Straßburg 1916, Studien zur deutschen Kunstgeschichte (Heitz), Heft 184.

[3]) Auch in Köln begegnen wir in der dort gefundenen Platte mit dem Geigenspieler der

auch gerade eine Eigentümlichkeit der für Lüttich in Anspruch genommenen Elfenbeinschnitzereien des 11. Jahrhunderts, die oben schon zur Vergleichung mit der Metallplastik herangezogen wurden. Es findet sich bei dem Buchdeckel des Bischofs Notger und bei der Kreuzigung in Tongres[1]) (Abb. 37), während es sonst unter den zahlreichen Elfenbeinarbeiten anderer Gegenden nur noch an einer einzigen, wahrscheinlich aus der benachbarten Moselgegend stammenden Kreuzigung im Clunymuseum in Paris vorkommt[2]). Auch eine Rahmeninschrift enthält die Notkerplatte, wie die Steinreliefs solche mit Vorliebe erklärend und zugleich schmückend verwenden. Solche Übereinstimmungen sind gewiß kein Zufall. Da die Elfenbeinarbeiten 150 bis 200 Jahre älter sind als die Steinreliefs, und da auch das Lütticher Taufbecken, das zeitlich zwischen beiden steht, eine ähnlich profilierte Einfassung mit Inschrift zeigt, so erscheinen zwar die jüngeren Bildhauerarbeiten als die abhängigen, andrerseits aber muß man zugeben, daß dies Profil an sich viel mehr dem Stein zukommt als dem Elfenbein, bei dem es auch sonst ganz ungebräuchlich ist. Es ergibt sich daraus die Annahme, daß die Tradition solcher profilierten Kastenreliefs in der Maasgegend auch bei Steinarbeiten bedeutend weiter hinaufreicht, als die erhaltenen Denkmäler es kundtun und damit auf eine ältere einheimische Steinplastik, von der auch die Elfenbeine beeinflußt worden waren, hingewiesen wird. Eine solche ist aber in den Denkmälern aus römischer Zeit zu finden, die ganz ähnliche profilierte Kastenreliefs aufweisen, wie etwa der Jupiterpfeiler des Kölner Museums oder ein bei Köln gefundener Bacchusaltar[3]).

Abb. 49. Tournai, Kathedrale, Portalfragmente

Eine weitere Eigentümlichkeit der Maasgegend ist die Vorliebe für giebelförmige Portalstürze wie in Nivelles und Breusd, denen der giebelförmige Abschluß auch sonstiger isolierter Reliefplatten wie beim triumphierenden Christus und bei der Belehnungsszene

---

gleichen vertieften Relieffläche mit demselben Profil und in dem von der Maasschule abhängigen Tympanon von S. Cecilien der gleichen Rahmenform. Vgl. Klein a. a. O., Taf. XXXI u. XIV.

[1]) Abb. bei Laurent a. a. O., Taf. IX und XI, Goldschmidt a. a. O., Taf. XV, 46 und XVIII, 57.

[2]) Goldschmidt a. a. O., Taf. XV, 48.

[3]) P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. VI, 1 und 2, Köln S. 242, Fig. 93 und S. 255, Fig. 100.

Abb. 50.
Tournai, Kathedrale, Portalfragment.

in der Liebfrauenkirche in Maastricht entspricht[1]). Auch der Giebelsturz geht auf sehr viel ältere Überlieferung zurück. Die Giebelform römischer Denkmäler hat auch hierin eingewirkt und wird besonders im Rheinland fortgeführt. Aus karolingischer Zeit sind mehrere Beispiele erhalten, dann tauchen sie im 12. Jahrhundert eben hier und im Rheinland wieder auf[2]).

Für die Anordnung des plastischen Schmukkes kommt dem verwitterten Portal von Dinant eine besondere Wichtigkeit zu. In konzentrischen Reliefreihen begleitet er ohne Trennung durch Kämpfer in ununterbrochener Folge Pfosten und Türbogen und zwar als flacher Belag, nicht in der Form französischer Archivolten. An der Kathedrale von Tournai begegnen wir teilweise einer gleichen Anordnung, und außerhalb Belgiens in Remagen am Rhein und in Großenlinden in Hessen, sowie Anklänge daran in Andlau im Elsaß. In Frankreich bietet die Kirche zu Vezelay, allerdings nur in der Bogenumrahmung, ein Beispiel von mächtigen Dimensionen, und man wird sich die Frage vorlegen, ob jene Anordnung vielleicht einer älteren burgundischen Disposition entspricht, die in Frankreich selbst durch die fortgeschrittene Archivoltenform und die Säuleneinstellung verdrängt wurde und die von den Quellen der Meuse durch Lothringen in das untere Maastal gedrungen war. Lassen sich doch auch die Elfenbeinarbeiten der belgischen Gruppe im 11. Jahrhundert mit Sicherheit aus Metz herleiten. Einmal eingesetzte Kulturströmungen pflegen ohne einschneidende Umwälzungen meist ihre Richtung durch Jahrhunderte beizubehalten[3]).

Auch an den Portalen der Kathedrale von Tournai (Abb. 43 u. 44) hat, wie schon gesagt, dieser Typus seinen Anteil, die stilistische Behandlung der Reliefs ist dagegen eine ganz andere als im Maastal. Man könnte sie als ziselierte Plastik bezeichnen, denn die zum Teil in starker Rundung ausgearbeiteten Figuren empfangen ihre letzte Ausführung durch einen Überzug von feinsten Einmeißelungen der dichten Faltenlinien, der Haare, Federn und Panzer. Zarte Ornamente überspinnen Pfeilerflächen und Hintergründe der Figuren, oder das

[1]) Ligtenberg a. a. O., Taf. III und XI.

[2]) Vgl. die frühen Beispiele bei Burkhard Meier, Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe, Beiheft 6 der Zeitschr. f. Gesch. der Architektur 1911, S. 10 und Taf. I. Am Niederrhein wird im 12. und 13. Jahrhundert der Giebelsturz meist mit dem Entlastungsbogen verbunden und der Zwischenraum als Türfeld geschmückt, so in der Liebfrauenkirche in Andernach und in S. Gereon und Maria in Lyskirchen in Köln.

[3]) Das einzige romanische großplastische Beispiel einer Frau, die dem Kinde die Brust reicht wie die Lütticher Madonna, befindet sich in Metz als Ueberbleibsel aus der alten Kirche St. Gangolf (Abb. F. X. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, Bd. III, S. 693). Es ist fraglich, ob es sich wirklich um ein Madonnenrelief und nicht vielleicht um ein Grabdenkmal von Mutter und Kind handelt. Es ist ebenfalls ein Kastenrelief mit dem Einstufungsprofil aus Kehle und Wulst.

Abb. 51 Tournai, Kathedrale, Kapitelle. Abb. 52

Gefieder geflügelter Gestalten breitet sich wie ein Teppich hinter ihnen aus. Die Gewandfalten liegen flach und sind scharf abgegrenzt, meist durch feine Doppellinien. Durch punktierte Säume und kleine Querriefelungen werden die Stoffe belebt, die Gesichtszüge sind in scharfen Schnitten geformt, die Augäpfel quellen in langer Mandelform stark hervor und vermeiden die Andeutung der Iris.

Ursprünglich zeigte die Kathedrale drei gleichzeitige und gleichartige Portale, eines an der Fassade im Westen, von dem aber nur noch Spuren einer ovalen Glorie im Türfeld das frühere Vorhandensein einer Majestas verrieten und bei einer Restauration 1851 einige plastische Reste der Bogenumrahmung gefunden wurden, und die beiden noch erhaltenen, nördlich und südlich in das Querschiff führenden[1]). Beide sind arg verwittert, so daß das Gegenständliche nur mit großer Mühe zu entziffern ist, und einige Teile sind nach 1861 durch ganz neue Stücke ersetzt worden, von denen nicht zu sagen ist, wie weit sie die alten Reste genau nachgebildet haben. Beides sind rundbogig geöffnete Türen ohne Bogenfeld und Türsturz, mit Seitenpfosten, die ohne Trennung in den Bogenstreifen übergehen und wie dieser ganz mit Skulpturen überzogen waren. Ihre Fläche liegt am Nordportal in zweimaliger, am Südportal in einmaliger Eintreppung hinter der Mauerflucht zurück. In die Ecken sind Säulen eingestellt als Stützen der Archivolten, die den Türbogen umrahmen, während eine weitere Archivolte vor die Mauerflucht vortritt und an ihren Fußpunkten sich in die Horizontale umbiegt, gewissermaßen als Kämpfer des äußersten ebenfalls mit Figuren geschmückten Türpfostens. Nach oben aber erhebt sie sich in Kleeblattform mit starker mittlerer spitzbogiger Erhöhung weit über den Scheitel der unteren Archivolten und umrahmt ein eigenes Bogenfeld, in das ein Fenster eingelassen ist. Das Bedürfnis nach dieser Lichtquelle war vielleicht der Anlaß zu einer so ungewöhnlichen Bildung.

Man hat den Eindruck einer aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Form. Den Kern bildet das romanische Portal wie in Dinant mit fortlaufendem Skulpturenkranz. Vielleicht hatte man ursprünglich die Absicht, in dieser Weise auch die Pfeilerabstufungen herumzuführen und wurde dann unter dem Eindruck französischer Portale zur Ausge-

[1]) Vgl. B. Du Mortier, Etude sur les principaux monuments de Tournay, 1862. — Lemaistre d'Anstaing, Recherches sur l'église cathédrale de Tournai, I, p. 296. — Bull. de la Commission Royale d'Art et d'Archéologie, XIII, 1874, p. 135. — Vgl. oben Hoeber, S. 27 u. 34.

Abb. 53. Dendermonde, Detail vom Taufstein.

staltung mit Säulen und Archivolten geführt. Der Betrachtung der Pfeilerreliefs stehen die Säulen störend im Wege, der obere zugespitzte Bogen tritt in Gegensatz zu dem unteren Rundbogen.

Mit Mühe lassen sich die Szenen am Bogen der reicheren nördlichen „Porte Mantile" (Abb. 43), der Tür, unter der der blinde Mantilus vom hl. Eleutherius geheilt worden sein soll, noch entziffern, sie gehören alle zur Geschichte Davids: sein Kampf mit Goliath, die Enthauptung Goliaths (Abb. 45), David trägt das Haupt zum Stadttor, seine Vermählung mit Michal und seine Krönung. In den Archivolten sitzen allerlei Fabelwesen und allegorische Gestalten wie die drachennährende Frau, aber auch einige zur Davidserie gehörige Bilder wie der Löwe, der in die Herde einbricht, David, der den Löwen bezwingt und eine spinnende Frau, die mit dem Fuß eine Wiege schaukelt, neben der ein Hund liegt, vielleicht die Kindheit Davids. Die Figuren sind nicht radial zur Bogenöffnung gestellt, sondern suchen ebenso wie in Dinant möglichst die aufrechte Haltung zu bewahren. Links an dem äußeren Pfeiler ist der Teufel zu sehen, der einen Geizhals mit umgehängtem Geldbeutel rittlings auf seinen Schultern zur Hölle führt (Abb. 43 und 46), ein Engel darüber weist darauf hin, und zu oberst deuten die Flügelreste auf einen zweiten Engel, der eine Figur zu führen scheint, vielleicht den „armen Lazarus", als Gegensatz zum Schicksal des „reichen Mannes" unten. An dem zurücktretenden Pfeiler zwischen den beiden Säulen ist die Humilitas (Abb. 47) dargestellt, welche die Superbia unter sich durchbohrt, auf der rechten Seite entsprechend Mansuetudo (Abb. 48) über Ira. Superbia, mit Namen bezeichnet, ist mit Lanze, Schild und Kettenpanzer gerüstet, die anderen Frauen tragen eine weitärmelige Tunika, Ira als Attribut eine Fackel. Über ihr erhebt Mansuetudo die Hand wie zum Wurf. Auf dem innersten Türpfosten, der sich in den Davidszenen des Bogens fortsetzt, sind nur links noch die Reste einer, wie es scheint, sitzenden Figur mit Buch (Abb. 46) unter einem Baldachin zu entziffern, also eine Analogie zu Dinant.

Das entsprechende Südportal (Abb. 44) ist um ein Säulenpaar und die dazugehörige Archivolte ärmer. Säulen, Seitenpfosten und das obere Fensterfeld sind vollständig erneuert.

Die flache Bogenumrahmung, sehr verwittert, läßt im Scheitel ein Stadtbild, das himmlische Jerusalem, erkennen zwischen zwei Engeln, die zum Jüngsten Gericht blasen, und darunter folgen an beiden Bodenschenkeln ununterbrochen Särge mit Auferstehenden. In der umschließenden Archivolte ist beiderseits die exekutive Gewalt durch je zwei Engel mit Schwert, Fackel und anderen nicht klar erkennbaren Attributen (die vier Erzengel?) und durch je eine gepanzerte weibliche Gestalt mit Schwert und Schild (ob auch geflügelt?) repräsentiert. Den Scheitel füllen zwei betende, der Mitte zugewandte Engel. Um so auffallender ist es, daß bei all diesen Bestandteilen des Jüngsten Gerichtes die Haugtgestalt des Weltenrichters fehlt. Man muß sich danach fragen, ob das obere Bogenfeld nicht ursprünglich anstatt der jetzigen modernen Arkadenfenster das Bild des thronenden Christus getragen hat. Von dem erneuerten Seitenpfeiler rechts stammt ein sehr verwittertes Fragment, das jetzt mit anderen Bruchstücken zusammen in einer Kapelle des Chorumganges aufbewahrt wird, und das sich den Vorstellungen des Jüngsten Gerichtes anschließt (Abb. 49). In einem Gebäude, das durch zwei Rundbogen mit einem fast völlig zerstörten Architekturkomplex darüber angedeutet ist, liegt im Bett der Sterbende. Eine sich ihm zuneigende Frau mit langen Hängeärmeln hält ihm zur letzten Abrechnung eine Schriftrolle hin. Am Kopfende schwebt ein Engel herab und entrollt ebenfalls ein Schriftband, während zu Füßen des Sterbenden ein Teufel sich davonzumachen scheint. Der Kampf um die Seele als Portalschmuck, eine Mahnung für den Kirchenbesucher, findet seine Parallele z. B. am Portal der Kirche von Moissac, wo der Tod des reichen Mannes dargestellt ist, den man daneben der Hölle verfallen sieht, als Gegenstück zum erhobenen Lazarus. Auch der von Teufeln zur Hölle geführte Mann der Porte Mantile mit dem Geldbeutel um den Hals erscheint am südlichen Seitenschiffportal von St. Sernin in Toulouse, dort ebenfalls als Gegensatz zum armen Lazarus, der von Engeln emporgetragen wird, wodurch die Deutung der Figuren in Tournai eine Bekräftigung findet.

Abb. 54. Gent, Abtei St. Bavo, Fragment vom Taufstein.

Drei Bruchstücke, jetzt im Chorumgang, entstammen nach Du Mortier's Angabe vom alten Westportal, und zwar müssen sie Teile der Archivolten gebildet haben: ein Mann, der Trauben schneidet, ein Widder in einem Rundrahmen (Abb. 49) und eine Frau, die Wasser aus einem Gefäß in ein anderes gießt (Abb. 50), und die auf Grund dieses Attributes und des Nimbus, der ihr Haupt umgibt, als Temperantia zu deuten wäre. Die beiden anderen dagegen sind als Monatsbild für den September und Tierkreiszeichen für den März anzusehen, und man kann daraus vielleicht auf einen vollständigen Doppelzyklus schließen, wie ihn auch das bereits erwähnte Portal von Vezelay darbietet. Ob hierbei die wassergießende Frau sich an die Stelle des üblichen Wassermannes (Januar) eingeschlichen hat, oder ob sie sich mit den drei anderen Kardinaltugenden zusammenfand, bleibt eine offene Frage. Die Ornamentik deutet darauf hin, daß sie demselben Kreisbogen angehörte wie der Widder.

Überblicken wir den bildlichen Inhalt, soweit ihn die Portale noch erkennen lassen, so begegnen wir allen den Elementen, die auch in Frankreich für den Portalschmuck beliebt waren: am Nordportal der Geschichte Davids als des Vorbildes Christi, den Sieg der

Abb. 55 u. 56. Gent, Abtei St. Bavo, Romanische Skulpturen.

Tugenden über die Laster, Verdammung des sündigen Reichen und symbolisch-phantastische Einzelgestalten, am Südportal den Bestandteilen des Jüngsten Gerichtes und dem Kampf um die Seele des Sterbenden, am Westportal endlich dem Monats- und Tierkreis. Aber noch herrscht nicht das straffe System gotischer Portale, sondern die freiere Verteilung der älteren romanischen, wie sie uns vor allem im südlichen und mittleren Frankreich erhalten sind.

Da der Stil der Skulpturen mit dem des figürlichen Schmuckes an den Kapitellen des Langhauses völlig übereinstimmt (Abb. 51 u. 52), so müssen die Portale gleichzeitig mit dem Bau selbst entstanden sein, und zwar ist für das Querschiff, an dem sie sich befinden, die Bauzeit um 1170 mit ziemlicher Bestimmtheit anzusetzen[1]).

Eine stilistische Beziehung zu der am Anfang erwähnten Gruppe der Taufsteine von Tournai ist trotz des großen Qualitätsunterschiedes in manchen Einzelheiten deutlich zu bemerken. Im Schnitt der Köpfe und der Form der Augen, in den ornamentalen Motiven der Ziselierung entdeckt man Übereinstimmungen, die die lokale Berührung bestätigen. Man vergleiche etwa die Ziselierung der Tiere am Taufbecken von Dendermonde (Abb. 53) mit der an Kapitellen der Kathedrale von Tournai oder die Ornamentierung der Gewandung von Figuren der Taufsteinfragmente in der Abtei St. Bavo in Gent (Abb. 54) mit der an den Resten des Westportals von Tournai[2]) (Abb. 49). Es ist dies zugleich ein Beweis dafür, daß diese Taufsteine nicht so früh datiert werden können, wie es zuweilen geschieht und keinesfalls über das 12. Jahrhundert zurückgehen, meistens auch wohl erst in der zweiten Hälfte entstanden sind. So ist für die Entstehung des Genter Stückes ge-

[1]) Vgl. außer der angeführten Literatur E. Gall, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, 1915, S. 53, 64 ff.

[2]) Die sehr reiche ornamentale Ausgestaltung der zahlreichen Kapitelle verlangt eine gründliche Behandlung für sich allein. In ihr zeigt sich am stärksten die eigentliche Befähigung der Zeit.

Abb. 57 u. 58. Gent, Abtei St. Bavo, Romanisches Kapitell.

wiß die Weihe des Baptisteriums von St. Macaire, zu dem es gehörte, im Jahre 1179 maßgebend[1]).

Neben den Skulpturen des Maastales und denen von Tournai ist uns aus gleicher Zeit eine Anzahl plastischer Steinarbeiten im nordwestlichen Belgien, in Gent, erhalten, in den Trümmern der Abtei von St. Bavo[2]), die noch einer eingehenden kunstgeschichtlichen Behandlung harren und hier nur ihrem Stil nach kurz angeführt werden sollen. Es sind Steinplatten, die beiderseits mit figürlichen Reliefs geschmückt sind, und deswegen als Bekrönungen von Durchgangstüren angesehen werden müssen, daneben einige Kapitelle gleichen Stils. Die Szenen, die sich, wie es scheint, auf die Einführung des Christentums, die Legende des hl. Bavo, beziehen (Abb. 55 u. 56), zeichnen sich, ebenso wie der Schmuck der Kapitelle (Abb. 57 u. 58) durch große Festigkeit und Sicherheit in der Zeichnung aus. Die Linienbewegung ist von ruhigem Schwung, Haltung und Gebärde von einfachem, energischem Ausdruck. Die Aufmerksamkeit der knienden und sitzenden Männer und Frauen ist konzentriert auf den Vorgang gerichtet, der sich nach beiden Seiten auf anstoßenden Stücken fortsetzen mußte, so daß es sich wohl um einen dreigeteilten Durchgang handelte[3]). Verglichen mit den Skulpturen von Tournai sind die Genter breiter und weicher in der Modellierung. Auch bewegt sich die Fältelung der Gewandung in einfachem Stufenschnitt, aber sie ist weniger flach und scharf als in Tournai und ihr fehlt die ziselierende Feinarbeit. Die Köpfe sind lebendiger, besonders auch durch die Aushöhlung der Iris. Die größere Fülle und Kraft der Formen tritt uns besonders in dem Simsonkapitell entgegen. Die dekorative Füllung der Blockform mit dem von Ranken und Löwen umgebenen biblischen Helden, der die Türen von Gaza schleppt, ist von hervorragender Qualität, nicht von der Zierlichkeit der Kapitelle in der Maastrichter Liebfrauenkirche, aber doch in gleichartiger Verbindung von Menschen, Tieren und Ranken komponiert und wohl in derselben Zeit, also etwa um 1180 entstanden. Im Schnitt der Falten herrscht eine gewisse Verwandtschaft mit den Skulpturen des Maas-

[1]) Das Gewand Christi auf dem Genter Fragment hat die gleichen kleinen Querstrichgruppen zwischen den Längslinien wie das Kopftuch der Temperantia und der Rockschoß, in dem die Trauben gesammelt werden, an den Fragmenten in Tournai.

[2]) A. van Lokeren, Histoire de l'abbaye de St. Bavon etc. Gand 1855, p. 82 und pl. 24. — Messager des Sciences Historiques, des Arts etc. de Belgique, 1852, p. 113, Pl. 2. — Inventaire Archéologique de Gand.

[3]) A. van Lokeren a. a. O., p. 74 und pl. 21.

tales, doch nähern sich die Genter Figuren mehr einem wirklichen Reliefstil. Die knienden Laien, die das Gewand des Bischofs küssen wollen, tragen die gleiche halbkugelförmige Mütze mit ornamentiertem Rand wie der thronende Mann auf dem Lütticher Relief des Mysticum Apollinis, das Simsonkapitell führt in den gleichen Bilderkreis wie die Portale von Nivelles und Breusd und bildet eine Parallele zur Darstellung des David in Tournai. Und wenn man in Gent ein skulpiertes Taufbecken aus Tournai bezog, so sind auch zwischen diesen beiden Städten künstlerische Beziehungen gesichert. So spinnen sich trotz stilistischer Unterschiede Fäden von einer Gruppe zur andern und verbinden sie zu einer einheitlichen Repräsentation der belgischen Steinplastik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Feste zeichnerische Form bildet wie bei aller guten romanischen Plastik die Grundlage, und deshalb wird man im Anschluß an die gleichzeitige Malerei annehmen müssen, daß in der Linienführung das nördliche Frankreich und England nicht ohne Einfluß gewesen sind, und daß die Verschiedenheiten, die das Maastal, Tournai und Gent uns bieten, zum Teil auch mit der Verschiedenheit dieser zeichnerischen Einwirkungen zusammenhängen.

Trotz des geringen Umfanges bildet das belgische Material in dem Gesamtbild der romanischen Plastik des 12. Jahrhunderts einen nicht unwesentlichen Bestandteil.

Abb. 59. Zedelghem, Detail vom Taufstein.

Abb. 60. Brügge, Steinstraße vom Freitagsmarkt aus mit Belfried, Salvator und Liebfrauen.

IV.

DIE STÄDTEBAULICHE ENTWICKLUNG DER STADT BRÜGGE

Von HERMAN FLESCHE

Wer Brügge kennt, empfindet das Fertige, Abgeschlossene der Entwicklung. Der große Wallring ist Symbol. Alles Jenseitige steht ohne Zusammenhang. Vielleicht erhellt gerade deshalb die von innen leuchtende Geistigkeit des Diesseitigen allen Inhalt so strahlend, daß er dem geduldigen Betrachter eines Tages zum Spiegel der Zeit, der Umgebung und der Umwelt wird, und er die Legende von Brügge, dem einstigen Zentrum der Erde, gern glaubt.

Bei der Darstellung der städtebaulichen Entwicklung kam es mir darauf an, beständig den innigen Zusammenhang vor Augen zu haben, der zwischen politischer und wirtschaftlicher Voraussetzung und städtebaulichem Werden bestand. Hierin liegt für den heutigen Städtebauer der Hauptreiz im Betrachten alter Städte und das Förderlichste für die eigenen Bestrebungen. Erst die Kenntnis der Aufgabe erweist der richtigsten Lösung Wert. Nur dem, der sich ganz die Konsequenz klar gemacht hat, mit welcher der Formwille der Zeit die Resultante zu ziehen weiß aus: Nationalcharakter, Staats- und Stadtverfassung, Recht, Verkehr, kriegerischer Notwendigkeit und den örtlichen Verhältnissen, Hügel, Sumpf, Heide und Meernähe, ist die körperliche Erscheinungsform mehr als ein Bild gelungener Relationen. Dem lebendigen Fluß dieses ursächlichen Zusammenhanges nachzuspüren, lockte mehr als den ausgetretenen Pfad zu gehen, ästhetischen Vorteil und Nachteil eines

Platzes, einer gebogenen Straße abzuwägen und ihre Verhältniszahlen im Soll und Haben des augenblicklichen Ideals zu buchen.

In dieser Darstellung[1]) habe ich versucht, die Einwirkung der angeführten äußeren und inneren Faktoren auf den Gang der städtebaulichen Entwicklung anzudeuten.

LAND UND LEUTE

Die Lage Flanderns, der Kampf von Meer und Land läßt Brügge entstehen, groß und mächtig werden, mehrt und mindert seine Herrlichkeiten wie im Spiel von Ebbe und Flut und stürzt es nach schnellem und jähem Schwall von Macht und Reichtum in das schwere Schicksal einer sterbenden Stadt. Jahrhundertelang spielen Wind und Wasser mit dem flachen Lande zwischen Scarpe, Schelde und See, wölben die Dünen, um sie in nassem Nordost zu zerreißen und ersäufen immer wieder mit unermeßlichen Wassermengen das sumpfige Land. Fluten dringen bis dahin, wo die großen »Kohlenwälder«, von Sumpf und Moor durchzogen, und die höher gelegenen Heidestriche beginnen, die sich, von der Somme und der Lys durchquert, bis nach der Schelde hinziehen.

Die Stätte des heutigen Brügge liegt auf den letzten Ausläufern dieser Höhen, da, wo die Reye in einen von Nordosten eingedrungenen Meeresarm, das Sinkval, auch »Twyn« und »Swin« genannt, einmündet. Reye und Sinkval bleiben auf Jahrhunderte Brügges Lebensadern, für seine ganze Entwicklung von so einflußreicher Bedeutung, daß eine Darstellung der städtebaulichen Entwicklung mit ihrer gründlichen Feststellung beginnen muß.

Beim heutigen Dorf Breskens, gegenüber Vlissingen, tritt das Meer von Nordosten landeinwärts und heißt hier im Mittelalter die Flut »de vloe«. Bei der jetzigen Stadt Sluis teilt sie sich und umflutet zwei Sandbänke, die sie zu Inseln formt, zum Cadzand und Wulpenzand. Das Zwartegat trennt sich bei Nieuwfliet und scheidet die aus dem Gudrunliede bekannten Eilande. An zwei Stellen bleibt die Verbindung mit dem offenen Meere zwischen dem heutigen Knocke Cadzand und bei Walcheren. Hier fand die vloe neue Wasser, riß sie mit und drang zwischen Sluis und St. Anna ter Muiden in südwestlicher Richtung vor bis bei Damme die Reye mündet, durch die ehemaligen Wälder mehr als heute mit Wasser gespeist. Vom mächtigeren Twyn nimmt später (seit 1200) die Reye den Namen. Sie bezeichnet den Wasserweg von Brügge bis zum westlichen Meeresarm, der für die Englandfahrt in Betracht kam. Schon früh versuchen Dämme und Deiche diesen Weg zu säumen[2]). Vor dem 12. Jahrhundert ward die ganze Gegend zum Frühjahr und Herbst ein großer See und erst bei Oostburg und Aardenburg kam der Seefahrer auf festen Boden, der aber auch nur Polderland war, noch heute so genannt. Von Houke, dem Flußknicke, zieht sich nach Norden eine Polderkette, der Oostkerke und Westkapelle

[1]) Sie stellt einen Auszug dar aus einer umfassenderen Untersuchung, der an der Technischen Hochschule in Braunschweig als Dissertation vorgelegt wurde. (Referent: Geh. Hofrat Professor Dr. ing. h. c. Hermann Pfeifer, Korreferent: Geh. Hofrat Professor Dr. phil. Paul Jonas Meier.)

[2]) Die große Speie: Ann. de Comm. flam. de France VI, p. 217 fr., vergl. p. 71, vergl. Dantes Inf. XV, 4—6:

»Wie zwischen Brügge, Wissant man mit Deichen
aus Furcht vor dem gewalt'gen Drang der Flut
Schutzwehren macht, und zwingt die See zum Weichen«;

im letzten Vers wird die Polderbildung kurz und klar gekennzeichnet.

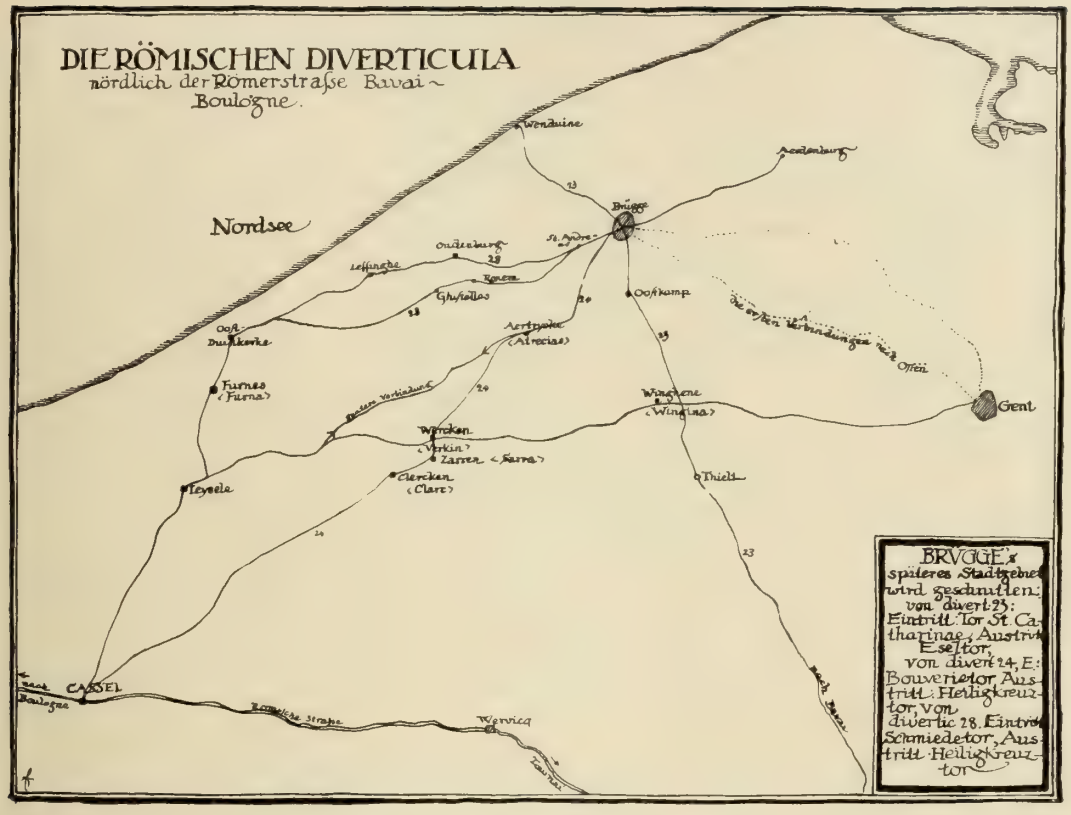


Abb. 61. Die Straßen nach Brügge.

fernbleiben. Erst nach der Gründung Dammes (1180) und den damit verbundenen Schleusen und Dammbauten kann man von einer regelrechten Kanalanlage sprechen. Bis dahin fand im Sinkval der Normanne einen beliebten Versteck (Gudrunlied)[1]). Den Anlageplatz am festen Gestade aber fand der Seefahrer südlicher, da, wo die Reye sich mit Sinkval vereinigte, Wald erwuchs und Süßwasser floß. An dieser wichtigen Stelle, sicher vor den schrecklichen Springfluten des Winters, hinter sich den schützenden Wald und den Weg zum Binnenlande, vor sich den feindlicher Landung leicht zu sperrenden Weg zum offenen Meere, zur weiten Welt, entsteht Brügge. Die Reye oder Roia entspringt in der Nähe von Eghem, verstärkt sich durch einige Bäche, Kerkebeke und Wardammebeke, durchzieht das spätere Stadtgebiet von Südwesten, der Gegend des jetzigen Minnewaters, nach Nordosten und läßt sich vom 9. Jahrhundert an bis zum heutigen Tage in ihrem Verlaufe so festlegen: längs des Hospitals St. Jans, längs der Liebfrauenkirche, ist eins mit dem Dyver, biegt nach Norden westlich der Kapelle des hl. Blutes, in gerader Richtung bis etwa zum jetzigen Kraeneplaats (Theater), wird zur Spiegelrei, Langerei und nimmt westlich der Potterierei die Richtung nach Damme. Ihren Namen nehmen im Laufe der Zeit fast alle Wasserläufe in der Stadt an. So kommt »Rei« zum Nennwert von Gracht

[1]) Seit 837 wird ihnen Walcheren zum Lehen gegeben: Vogel, Die Normannen und das fränkische Reich, S. 71, 74, 86.

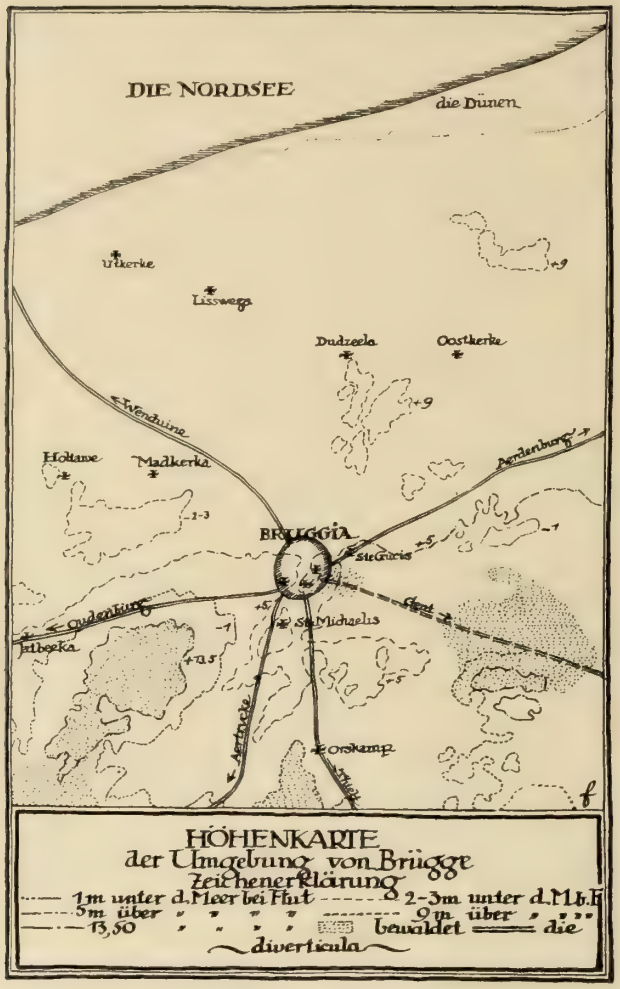


Abb. 62. Höhenkarte.

und Graben. Innerhalb des Stadtgebietes nahm die Reye noch die Boterbeke und die Iperlee auf. Jene entsprang auf der waldigen Höhe von Varsenaere und floß südlich Salvator zur Reye, diese kam von Süden längs Schoore, Slype, Oudenburg und wurde später teilweise zum Kanal Brügge—Ostende.

Nördlich der Linie Aachen—Boonen (Boulogne) seit anderthalb Jahrtausenden unverändert, wohnen die Flamen, ein salisch-fränkischer mit niedersächsischem und friesischem Einschlag innig verwachsener Volksstamm. Die Sprache ist die flamische. Ethnographisch wird dies Gebiet unter den Namen Flandern zusammengefaßt, während politisch-geographisch diese Bezeichnung nur die heutigen belgischen Provinzen Ost- und Westflandern umspannt. Nach dem Verschwinden der römischen Macht gehörte das Land seit dem 5. Jahrhundert zum Reiche der fränkischen Merowinger. Doornyk ist der Herrschaft Sitz, nach dort weist bis ins 13. Jahrhundert Brügges beeinflußte Architektur. Von hier aus bildet sich das staatliche Leben für deutsches wie fränkisches Reich. Um diese Zeit ist »Flandern« schon ein fester geographischer Begriff, am meisten auf das Gebiet um Sluis und um Brügge angewandt. Die im Vertrag von Verdun 843 von den Söhnen Ludwigs des Frommen herbeigeführte karolingische Teilung legte gemäß der schon 686 erfolgten Teilung des Merowingerreiches die Schelde als Grenze fest. Der Westen kam an Frankreich, der Osten zuerst an Lothringen und bei der Mersener Bestätigung an Deutschland (870). Der Kampf um die ohne Rücksicht auf die politischen Grenzen festgesetzte Scheide bestimmte jahrhundertelang Flanderns und Brügges Schicksal und ist auch heute noch nicht ausgefochten. Im 9. Jahrhundert mit Karls des Großen Tod ist die einigende geniale Kraft dahin, löst sich das Vasallenverhältnis, allerlei auf Nepotismus beruhende Selbständigkeitsbestrebungen erheben ihr Haupt und so erhält Karls des Kahlen Schwiegersohn, Balduin Eisenarm, Haupt des in Atrecht beheimateten Grafengeschlechtes, das ganze Land, den »Pagus Flandrensis«, zwischen Nordsee, Schelde und Canche als französisches Lehen und zugleich als Markgrafschaft gegen den Einfall der Normannen. Diese hierin begründete Lehnshoheit, rechtlich unanfechtbar, faktisch

aber auszuschalten, war immer, bis 1525, ein Hauptbemühen Flanderns. Aus diesem Kampf, dessen Verlauf Brügges Entwicklung hemmt und wieder antreibt, entsteht in Verbindung mit dem unabhängigen Charakter des Flamen sein frühes, demokratisches, selbständiges Bewußtsein, das ihn zum eigenen Herrn immer wieder in Widerspruch setzt. Das germanische Blut ist ausschlaggebend für Flanderns Schicksal, nach dem auch Brügge entsteht.

Abb. 63. Brügge, Umfang der Oudenburg.
Ausschnitt aus dem Plan des Marcus Gerardus, 1562.

Der Flame ist wild, kraftvoll und begeistert zur Tat. Er erschafft nie nach bestimmter Regel, ihn hemmt kein starres Gesetz, die schimmernden Breiten der großen Ebenen, die Nähe des Meeres geben ihm den weiten, an große Verhältnisse gewohnten Blick. Dazu steigert die Phantastik des mittelalterlichen Zeitgeistes seine Sehnsucht nach großen gigantischen Massen, riesigen Plätzen, der Turm wird zum Sinnbild innerster Sehnsucht, nach Beherrschung endloser, um ihn gelagerter Weite, Welt und glutvoller Freude am Begreifbar-Räumlichen. Die des einzelnen Größe steigernde Hemmung findet er nach echt germanischer Art im Gegensatz seiner Individualität zur Umwelt, zum Lehnsherrn, zum eigenen Volke, ja schließlich zum eigenen Ich. In Brügge, das seine Frühblüte besonders diesem hinstürmenden Willen verdankt, den der Widerstand nur spornt, kristallisiert er sich zu besonders vielseitiger und eindringlicher Form.

Julius Cäsar nennt die Bevölkerung des späteren Flanderns Menapier, die bei der großen Aufstellung der unterjochten Völker des augusteischen Reiches als freie Grenzvölker nicht aufgezählt werden. Römische Spuren finden sich wie in ganz Flandern auch in Brügge. Und Gauchez[1]) gelang die Feststellung mehrerer diverticula nördlich der großen römischen Heerstraße Boulogne-s.-m.—Bavai, die sich auf dem inneren Stadtgebiet schneiden. Sie wurden zu den großen Heerstraßen Brügges. Die erste Kunde aus vorgeschichtlicher Zeit bringen die Vitae der Heiligen, die Brügge besuchten. Von Brügge spricht die Lebensgeschichte des hl. Eligius, geschrieben um 680 durch Audoenus, und nennt das municipium flandrense seiner Obhut unterstellt. Schon setzt ein Schüler des Audoenus in Abschrift hinzu Flandrense id est brugense[2]). Der einwandfreie Beweis aber für einen vorkarolingischen Handelsort Brügge ist der große Münzfund im Jahre 1858. In Assebrouk,

---

[1]) Gauchez, Topographie des voies romaines de la Gaule-Belgique: Ann. Acad. d'Archéol. de Belg., XXXVIII, 1882.

[2]) Er spricht von 3 municipiis, Flandrensi, Gandensi etiam et Curtraciensi (Oliver de Wree in Fl. ethn. p. 491, auch Cheruel, Dict. hist. II, p. 838).

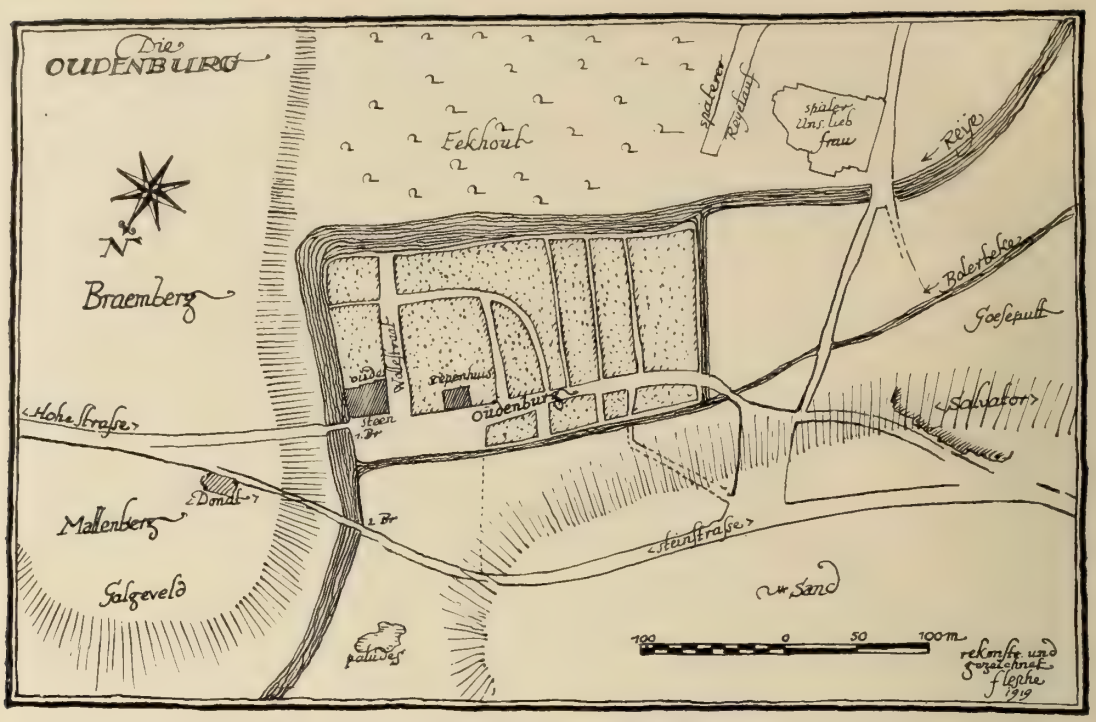


Abb. 64. Brügge, Die Oudenburg.

südöstlich von Brügge wurden 140 Denare gefunden, die aus der Brügger Münze Karls des Kahlen stammten (840—877). Hierdurch scheint der Beweis für eine sehr frühe königliche Marktansiedlung in der Nähe der Burg erbracht. Ort derselben war die Steinstraße, Salvator ihre Kirche[1]).

Schon früh galt Brügge als der sicherste Ort in Flandern. Der Ruf lockte nicht nur den Siedler, sondern auch den in St. Omer und in Atrecht sitzenden Grafen. Schon um 700 zur Zeit der Christianisierung hatten die Grafen im steen — Stein = burgähnliches Haus — ihren Bevollmächtigten sitzen. Die in der Nähe der ersten Siedlung gelegene, von tuin — Zaun, Hegung — umgebene Richtstätte, der Maalberg und das Galgeveld sind untrügliche Kennzeichen für frühe fränkische Organisation der Gerichtsbarkeit. Für die stets behaupteten Besuche der übrigen mit Brügge in Verbindung gebrachten Heiligen fehlt jeder Beweis.

DIE ALTE BURG (vgl. Plan Abb. 64)

Die ältesten Namensformen für Brügge lauten: Bruggas, Bruggias, Bruggia, Bryggia; das bedeutet Brücke. Der älteste Teil Brügges liegt unmittelbar an der Reye, der oude Steen da, wo zwei diverticula die Reye gekreuzt haben müssen. Von dieser Brücke empfängt Brügge seinen Namen. Ein diverticulum ist vom Bouverietor bis zum Hl. Kreuztor die heutige Stein-, Hohe und Lange Straße. Es tastet sich über die Höhen Brügges, Zuidzand, t'hoochst van

[1]) Den Vorgang, daß sich die licentia mercatu construendi auf eine einzige Straße bezog, behauptet P. J. Meier für mehrere deutsche Städte. (Magdeburg, Hameln, Halle und Hildesheim.)

Abb. 65. Brügge, Steinstraße und Simon-Stévin-Platz vom Belfried aus gesehen.

Brügge bis über die Hohe Straße, im Gebiet des Molenmeersch vorsichtig die Furt suchend. Es kreuzte sich mit dem diverticulum (23), das die heutige Katharinen- und Mariastraße darstellt, da, wo sich am Wegekreuz der Simon-Stévin-Platz gebildet hat. In dem länglichen Viereck durch Reye (Dyver) und die beiden eben genannten Straßen gebildet, finden wir die Oudenburg (alte Burg). Die Reye floß östlich der Liebfrauenkirche in nordöstlicher Richtung und bog dann im rechten Winkel nach Nordwesten. Sie bot nach Osten und Südosten besten Schutz. Und von Südwesten her floß die Boterbeke zur Reye. Sie schützte die Burg gen Norden und floß in einem Abstande von 13—20 m parallel zu nördlichen Straßenflucht der heutigen Straße Oudenburg. Geschlossen wurde das so von drei Seiten auf natürliche Weise von Wasser umgebene Rechteck im Westen durch einen Verbindungsgraben zwischen Reye und Boterbeke, der ungefähr in der Achse der Neuen Straße lag. Hauptstraße dieses von Wasser umgebenen Geviertes von 265 × 140 m ist dem Namen, der Lage und der Breite nach die Straße Oudenburg. Sie heißt in den ältesten Dokumenten: »in veteri urbe, Twyn straetkin in de oude burg, straate jeghenover de oudebruch (oder oudebuerch).«

Jede Bezeichnung gibt einen Hinweis. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich behaupte, daß das diverticulum und diese Straße auf ihre Länge eins waren und daß also die Brücke über die Reye, welche der Stadt ihren Namen gab, in ihrer Verlängerung zu suchen ist. Die in einem der Namen ausgedrückte Beziehung zum Twyn (Reye) wäre unsinnig, wenn die Straße nicht zum Fluß hingeführt hätte. Dasjenige Gebäude aus Stein, das wichtigste dieses ersten Stadtteiles, ist der oude Steen, der »jeghenover dem Twynstraetkin« auf der nördlichen Seite der Wollestraße lag und just südöstlich gerade auf der Stelle festgestellt werden kann, an der die Brücke gelegen haben muß. Es scheint mir auch hier die kürzeste und den Bodenverhältnissen angemessenste Verbindung der Reyeufer und der Höhenzüge der ehemaligen Dünen noch heute

Abb. 66. Brügge, Der Große Platz.
(Fliegeraufnahme 1917.)

gut erkennbar, während die für später gehaltene Verbindung an der Breydelstraße, sowohl von der Steinstraße als auch vom großen Platz her die paludes überwinden mußte, was nur auf einem im Jahre 1880 aufgefundenen, im Laufe der Steinstraße liegenden Pfahlroste möglich war. Sodann scheint mir auch die Stellung der Kirche Salvator dies anzudeuten. Sie wurde im 7. Jahrhundert gegründet. Ihre Lage längs der von mir angezeigten Verbindung ist natürlicher als die zur Steinstraße. Hierzu kommt noch die jähe Senkung des Geländes vom Sand nach Süden, wo die Boterbeke das Meersch (= Moor) kreuzte und wo die unmittelbar südlich gelegene, früher Goeseputt (= Gänsepfütze) genannte Straße hinlänglich die Bodenbeschaffenheit zeichnet. Je näher die Kirche an die Steinstraße herangerückt wäre, desto mehr hätte es den örtlichen Umständen entsprochen. Auch die zwischen der Burgkapelle St. Basil — um 1140 erbaut — und dem neuen Steen der Burg noch genau in der Verlängerung der Oudenburg bestehende Lücke in den Baumassen (vgl. Fliegeraufnahme vom Großen Platz) stützt diese Annahme. Schließlich

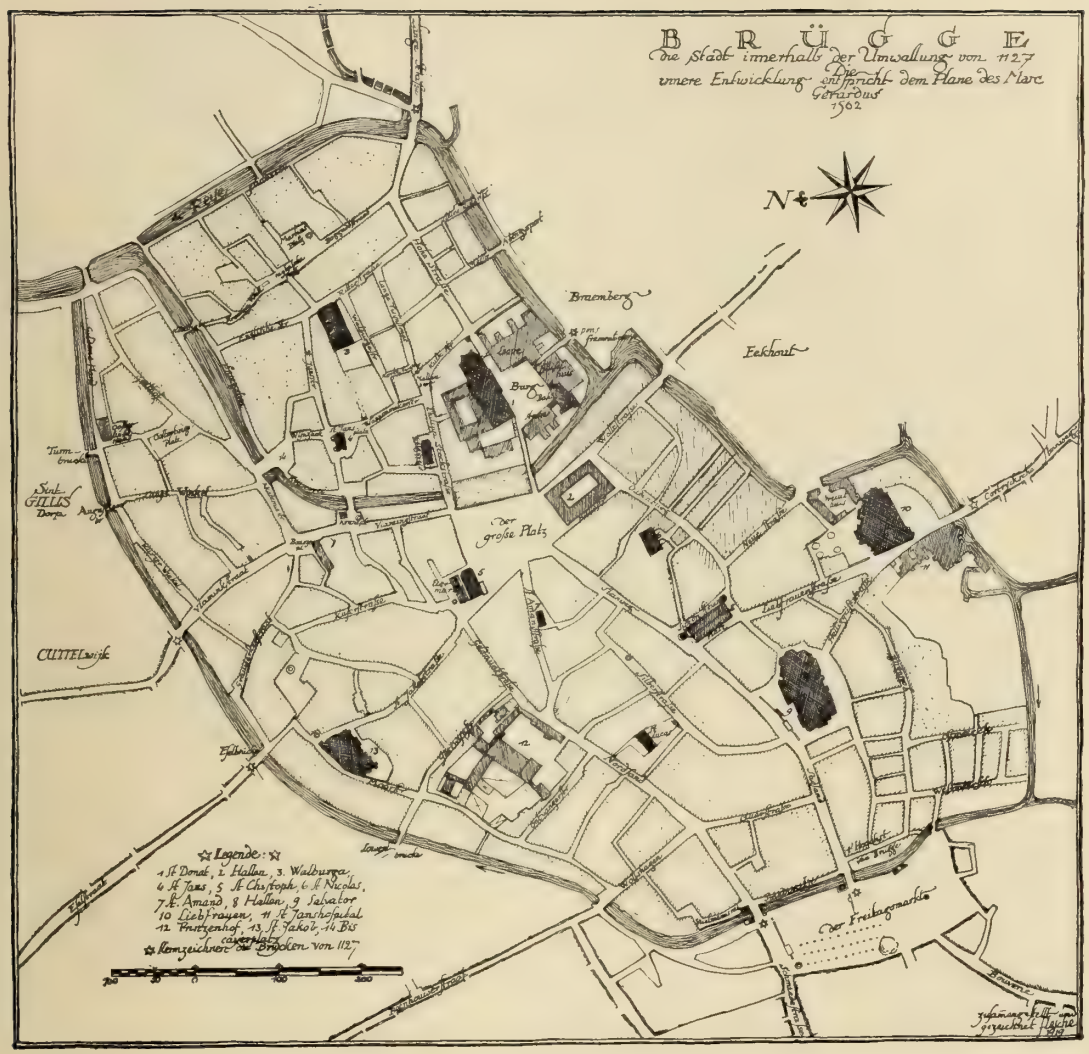


Abb. 67. Brügge innerhalb der Umwallung von 1127.

erwähne ich noch eine bisher nicht beachtete Notiz bei Gaillard, der für seine wissenschaftliche Zuverlässigkeit erkannt ist. Er sagt, er habe in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts gelesen:

»Brugge is haren naemoorsprong verschuldigd aan eene houten brug. Deze brug was gelegen omtrent de plaetse waer nu de Kapel van het Hl. Bloed staet. Zy lag over den waterlop later de eerste vesting van Brugge en leidde naer de oudenburg, welken naem dese straet tot heden behouden heeft; voorts leidde zy naer den Oudenburgschen Aerdeweg buiten de Smedeport langswaer de Kooplieden kommende von Rodenburg un Ardenburg zich naer Oudenburg begaven.« Das Straßensystem der Oudenburg ist heute nur noch ungefähr zu erkennen. Zu oft sind ihre Holzhäuser abgebrannt und umgebaut worden. Auch der von Marcus Gerardus wiedergegebene Zustand ist wie der Vergleich mit dem gemalten Plan des Gruuthuses zeigt, schon stark verändert. Augenscheinlich ist die Anlage der Straßen rippenförmig. Man könnte ver-

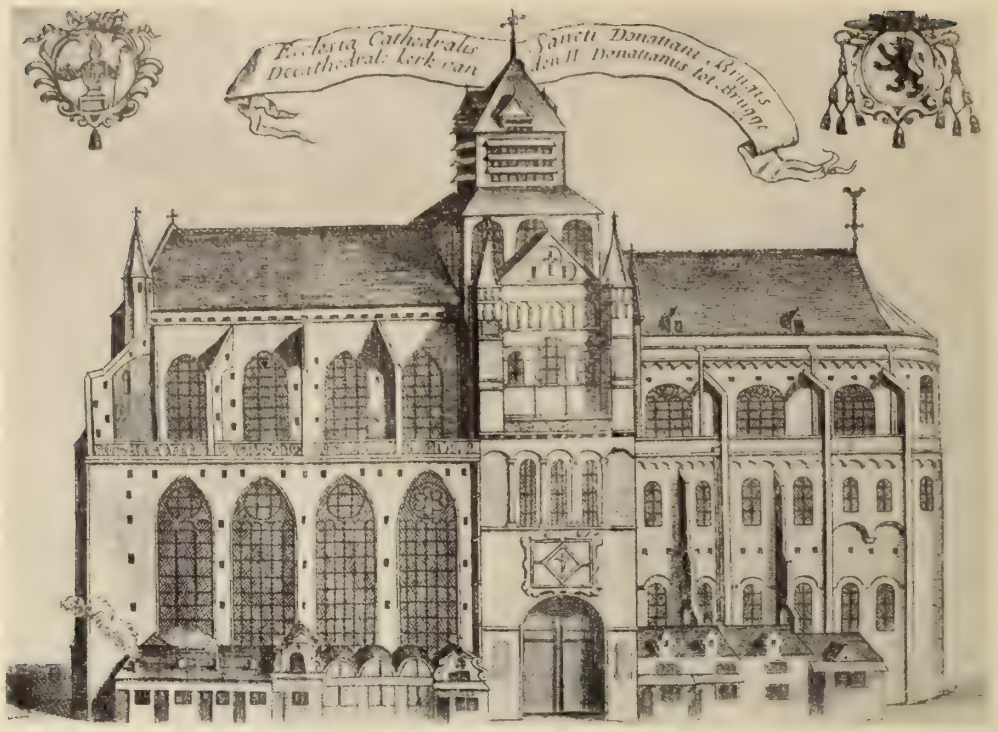


Abb. 68. Brügge, Sankt Donat.
(Aus »Les délices des Pays-Bas« 1769).

sucht sein, bei der Regelmäßigkeit der Baublöcke an die noch durchschimmernden Straßen des römischen castrum zu denken, oder, mit vielleicht mehr Recht, an eine merowingische Pfalz, die sich nach römischem Vorbild formt. Die wichtigste Querstraße ist die Wollestraße, recht breit, damit vor dem Steen[1]) Pferd und Wagen Platz fand. In der folgenden Querstraße siedelten sich die mercenarii[2]), die Kaufleute an, dies verrät noch der heutige Namen Mercenierstraat. Die übrigen Gassennamen sagen nichts aus.

In der Oudenburg, an der Südseite hinter den Hallen wird seit frühester Zeit das Haus C 13 »oud scepenhuis« genannt und spricht nebst Maelberg und Galgeveld für ein sehr früh mit Gerichtsbarkeit begabtes Gemeinwesen. Gegenüber lag auf dem Gebiet der jetzigen Hallen[3])

[1]) Vergl. Seite 78. Das Haus B 29 trägt noch im Jahre 1364 den Namen »de groote steen« und im 15. Jahrhundert »de oude steen«.

[2]) Vgl. über d. flämischen mercenarii Jakob Grimms Deutsche Mythologie, Göttingen, S. 159, Rudolfi chronicon abbatiae S. Trudonis lib. XI. Est genus mercenariorum, quorum officium ex lino et lana texere telas, hoc procax et superbum super alios mercenarios vulgo reputatur. »Hier ist die Rede von dem geheimnisvollen Schiff der Göttin Nerthus, das in Flandern die mercenarii und zwar die ‚Weber, ein zahlreiches, übermütiges, aber dem gemeinen Haufen verhaßtes Handwerk' gezwungen wurden, mit Seilen auf ihren Schultern zu ziehen und zu bewachen.« Eine Abtei des hl. Trudo lag nur wenige Schritte von dieser Straße entfernt.

[3]) Die Hallen wurden auf dem alten Markte erbaut, der wie alle Plätze selbstverständlich dem Grafen gehörte. Dies wird 1239 noch einmal ausdrücklich bestätigt. Gilliodts, Coutume du Bourg de Bruges, II, 375. Dies Recht gehört zum »Colve«, dem ältesten landesherrlichen Fonds, den die Stadt bei jeder offiziellen Gelegenheit dem Grafen bestätigen mußte.

Brügge um 1850 mit Einzeichnung der Stadterweiterungen

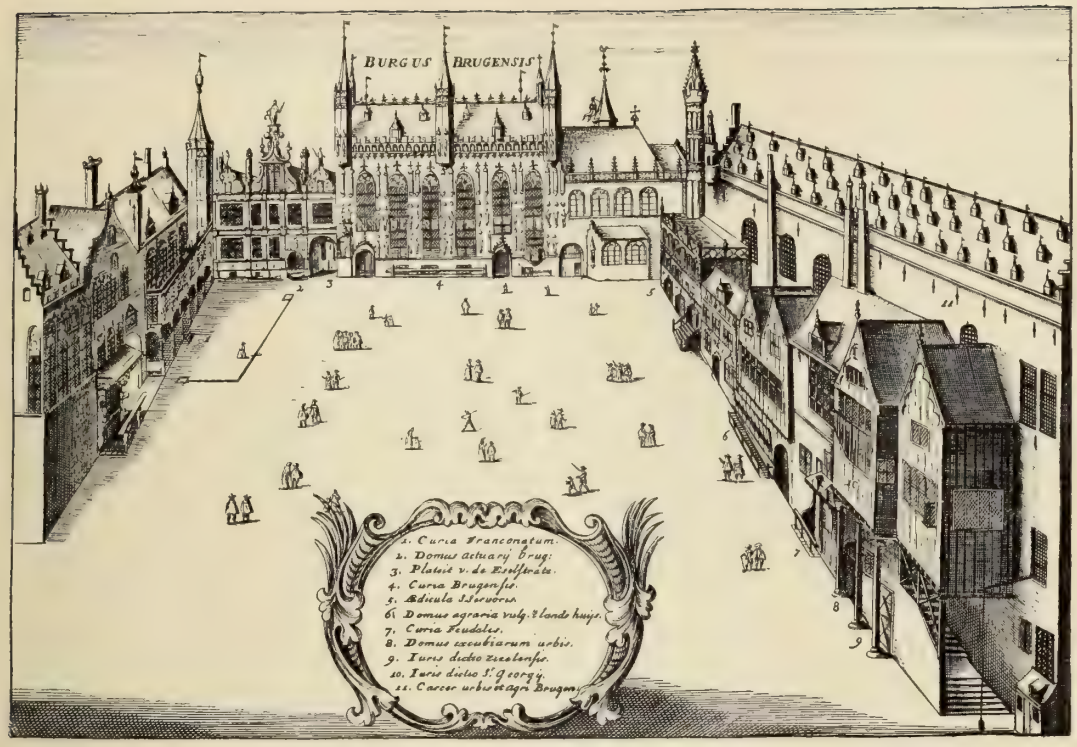


Abb. 69. Brügge, Der Burgplatz.
(Nach Sanderus, Flandria illust., 1641.)

der älteste Markt nördlich der Boterbeke, außerhalb der Burg in Verlängerung der Steinstraße. Später, bei lebhafterem Marktverkehr, erklärt sich als weiterer Zugang eine zweite Brücke (jetzt Breydelstraße), die den Händler gleich zum Markt brachte. Für ihre sehr frühe Anlage spricht die Gründung der Kapelle Unserer Lieben Frau in der Burg (später St. Donat), die an dieser Brücke Zugang liegt. So sind für Markt- und Durchgangsverkehr zwei getrennte Straßen und Brücken nachweisbar. In der Nähe der zweiten Brücke legte auch der Seefahrer an. Der jetzige Simon-Stévin-Platz schließlich ist über dem Wegekreuz, Steinstraße—Katharinenstraße als Wagenstand entstanden. Marktrecht war mit ihm bis zum 13. Jahrhundert nicht verbunden. Seine Größe geht auf die durch die diverticula festgelegten Fluchten zurück. Zweifellos führte einst das diverticulum Katharinenstraße in direkter Richtung auf die Eselsstraße zu, bis die Nähe des Marktes (Großer Platz) den Reisenden zu dem nahen Umweg über diesen durch die Steinstraße verführt.

Als Resultat der Untersuchung der auf dem Gebiet der alten Burg noch greifbaren historischen Tatsachen und aus dem Stadtgrundriß ist festzustellen:

Da, wo das diverticulum die Reye kreuzt, entsteht im Schutze des am Brückenkopf errichteten Steens, der wahrscheinlich auf ein römisches diversorium zurückgeht, eine burgähnliche, mit Fluß und Graben umwehrte urbs. Der Verkehr zu Lande, der hier seinen Weg nehmen muß, das Schiff, das hier festes Land findet, bringen Ware und Handel; der Markt entsteht so früh, daß sein Verkehr schon um 850 zur Regelung der Münze bedarf.

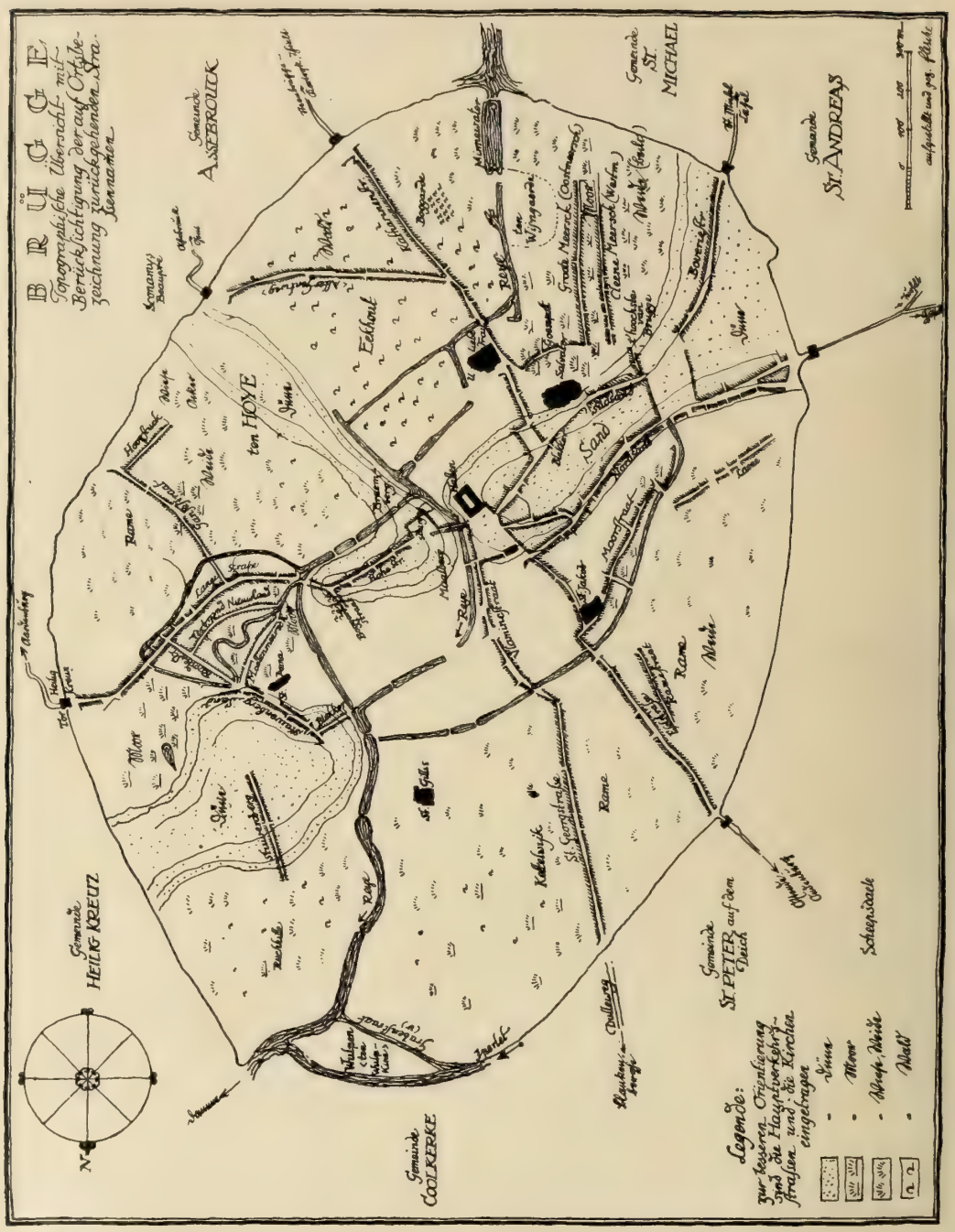


Abb. 70. Brügge, Topographische Übersicht unter Berücksichtigung der Straßen- und Ortsnamen.

DIE BURG BALDUINS (vgl. Plan Abb. 67).

Balduin Eisenarm (865) ist der erste des mächtigen, energischen Grafengeschlechtes aus der Gegend von St. Omer, der Brügges Bedeutung erkannte. Ihm, dem Schwiegersohn Karls des Kahlen, wurde der pagus flandrensis als Mark zum Schutz gegen die Normannen

Abb. 71. Brügge, Reye vor Liebfrauen und Grunthuse.

übertragen, in Bausch und Bogen als zwischen Schelde und Somme gelegen bezeichnet. Die von ihm eingerichteten Strandwachen stützten sich militärisch auf Oudenburg und Rodenburg. Was lag näher, als das durch seine Lage so begünstigte Brügge — mitten zwischen beiden — ebenfalls zum starken Brückenkopf auszubauen, um so mehr als der Marktverkehr immer mehr Siedler anlockte und bald ein oppidum schuf. Der Graf wies dem Siedler Grund und Boden an und gab so der Stadtentwicklung Richtung und Ziel. Die Weiterentwicklung ist die allgemeine: Das »Freigut« lohnt das verdienstvolle Geschlecht, den verdienten Mann, und so entsteht das »eigen good en erve«. Lange frischt von Zeit zu Zeit der Graf das Abhängigkeitsverhältnis auf. Der census mansionum, den jeder geben mußte und der sich abstufte nach Ständen und Reichtum, ist dem Bürger die verhaßtete Abgabe, und 1127 nach der Ermordung des Grafen Carel des Guten mußte der Nachfolger, Wilhem von der Normandie, vor Schilderhebung völlige Befreiung vom Grundzins beschwören. Erst jetzt ist das Haus freies Erbe (erfachtighede) »van de nature en de condicie van eighen goode ende erve«. Die mit der Freiheit des Bodens verbundene lebhaftere Siedlungstätigkeit mußte

Abb. 72. Brügge, Der große Platz.
(Nach Sanderus, Flandria illust.)

die Stadtentwicklung stark beeinflussen. Brügge ist hierin, ein Beweis für die oben betonte maßlose Eigenwilligkeit und das Unabhängigkeitsbedürfnis der Brügger, allen übrigen flandrischen Städten um vier Jahrhunderte voraus. Gent erreicht das »vry huus ende erve« erst im 15. Jahrhundert, Brüssel erwirbt diese die Stadterweiterung beschleunigende Freiheit 1326[1]).

Die Vita des hl. Eligius schreibt, daß Bewohner Flanderns vor allem Viehzucht trieben und daß zuerst ihre Hausfrauen Wolle färbten und webten. Ihre Vorzüglichkeit lockte den Händler, das, was der eigene Bedarf nicht verbrauchte, einzutauschen. Deuten schon die alten Sagen von Wulpensand auf die Englandfahrt, so ist diese seit dem 9. Jahrhundert auch geschichtlich beglaubigt und als Gunild, eine englische Gräfin, um 1037 in Brügge starb — auch ihre Eltern waren in Brügge gestorben, — erzählte der Chronist: »Sie kam wie alle Vornehmen in England zu ihrer Zeit nach Brügge zum Grafen Balduin.« Der Brügger Handel verstreute die Denare aus Karls des Kahlen Münze über England, Dänemark und Rußland. Daß auch für den Binnenverkehr schon früh offene und gut erhaltene Straßen vorhanden waren, zeigt die im Jahre 944 beschriebene Überführung der Gebeine der hl. Wandregisil von Boulogne-s.-M. nach Gent. Der Zug folgte der alten Römerstraße Leisele—Loo—Werken—Aertrycke—Brügge. Graf Arnulf gab das Geleite, in den Niederungen der Yser fand er ausreichend Kähne, um die Reise über Fluß und See zu kürzen. In Aertrycke empfing der gesamte Klerus von Brügge in feierlicher Prozession den frommen Zug und geleitete ihn zur Rast nach St. Donat in der Burg. Die Chroniken behaupten, schon seit 958 hätten zweimal jährlich Jahrmärkte stattgefunden, jedenfalls dekretierte 1199 der Graf für ganz Flandern einheitlich Maß und Gewicht. Schon in der Frühzeit bedeutet die Wolle alles für den Brügger Markt. Über die Gründung der neuen Burg durch Balduin den

[1]) Es sei hier nur auf die gründliche Studie von Feys und van de Casteele, Histoire d'Oudenbourg: Ann. de la soc. d'émulation de la Flandre I, 1873, verwiesen.

Eisenarm spricht in einem Brief an den Abt Hugo von Reims, Balduins Enkel, Arnulf der Alte (918—964)[1]). Der Brief ist um 940 geschrieben. In ihm erinnert er daran, daß sein Großvater Balduin die Gebeine des hl. Donat um 840 aus Reims holte, sie nach Turholt brachte, sie erst 864 nach Brügge schaffen und in der Maria geweihten Kapelle beisetzen ließ. Balduin I. ist 879 gestorben. Die Erbauung der Burg muß daher zwischen 865 und 879 stattgefunden haben. Anlaß waren der Verfall der bisherigen Burg, die immer drohendere Normannengefahr und das Fehlen einer würdigen gräflichen Behausung. Als Vorwand diente, die Gebeine des Heiligen müßten geschützt werden. Auch die Siedler mögen mit Eifer auf eine stärkere Zuflucht gedrängt haben.

Abb. 73. Brügge, Hof Bladelin.

Über die Bauperiode selbst gibt ein Traktat eines Oudenburger Mönches, geschrieben um 1084, Aufschluß. Allerdings scheint er dem Grafen Arnulf, der das Werk seines Großvaters weiterführte, und wohl auch als seine Tat in Anspruch nahm die Erbauung der Burg zuzuschreiben[2]). Aus diesem Traktat ist ersichtlich, daß sich Balduin, denn der ist der Erbauer, die Steine aus der Oudenburg, dem verwahrlosten Steen holte, und nach der Fertigstellung der Burg auch noch für das oppidum, das tatsächlich erst durch Arnulf greifbare Gestalt bekam, Baumaterial aus ihm freigab. Hieraus folgt wohl, daß der oude Steen recht umfangreich war. Er verschwand, ward schließlich Ortsbezeichnung, zumal da mit der sich mehrenden Bebauung des oppidum um Salvator die Boterbeke ins Meersch abgedrängt wurde und die alte Burg so ihren nördlichen Graben verlor.

Balduin wählte zu seiner Burg (castellum castrum, burgus) das Gelände an der Reye, der alten Burg gegenüber, von der taktisch die beiden Reyebrücken abhingen und das heute umgrenzt ist vom Großen Platz, Philipp-Stock-Straße, Mallenbergplatz und Steinhauerei. Die Brückenstraßen scheitelten die Anhöhe. An der einen lag St. Maria ab antiquo tempore als Wegkapelle[3]). Eine Burg an dieser Stelle beherrschte Straße, Markt und Fluß. Ihrer

---

[1]) Arch. de la Ville de Bruges SS. sect. 14, S. 496; in dem Schreiben bittet Arnulf um nähere Angaben über Donat (vgl. auch Brief von Balduin vom Jahre 842. Arch. de la Ville de Bruges ab. S. 493. Gallia christiana V, p. 351. — Jahrbücher der deutschen Geschichte, Leipzig 1876, S. 105) und schreibt: »oppido enim de illo nostro vellem cognoscere aliquid patrono.« Hiermit fällt wohl auch die von Duclos vertretene Ansicht, als ob der hl. Donat in Brügge gewesen sei.

[2]) M. G. Xv. 875, 872, Ib—19. Nam antea Balduini Insulani temporibus comitis totius Flandriae aedificia Brugensis urbis magna ex parte ex lapidibus istis (oudenburg) constructa dignoscuntur. Quia postquam Ernaldus Barbatus Bruggiam aedificare coepit, muros huius urbis destruere et lapides Brugensibus tribuere in urbis aedificium fecit quatenus hac destructa augmentaretur illa constructa.

[3]) Galbert schreibt, daß im Jahre 1127 die Kirche mit einem aus Ziegelsteinen gemauerten

Größe gaben folgende Gründe Maß. Im Westen floß die Reye. Die Düne fällt zur Reye hin. Im Norden lag als Schranke der Maalberg mit der Hegung, dem tuin[1]). Daneben das gern umgangene Galgeveld[2]), die Richtstätte. Zwischen ihr und der Kirche hatte sich der Klerus angesiedelt, der natürlich mit in die Umwallung einbezogen zu sein wünschte. Und im Süden lag der Braemberg, der heutige Fischmarkt, zur selben Düne gehörig und etwa in gleicher Höhe. Der konnte auf den Burgumfang im Süden kaum Einfluß haben. Hier entschied das Maß der Entfernung zwischen dem ersten Brückenweg und dem Wegkirchlein und bestimmte des Burgplatzes Breite. Von diesem maß man etwa 50 m für die Burg nach Südosten, grub als südlichen Graben den Steenhouwersdyk 140 m nach Osten — nicht in der Verlängerung des Dyves, denn so vielen Raums bedurfte man nicht, sondern 60 m nördlicher, bog über die Kulkstraße nach Norden um Maalberg herum und mündete in der Achse der Philipp-Stock-Straße wieder in der Reye. Das Burgrevier umgaben so drei Gräben und die Reye, von vier Brücken zu Galberts Zeiten überwölbt. Es ist erklärlich, daß jetzt die erste Brücke verschwand. Je weniger Brücken, desto sicherer war die Burg, und der Zugang zum forum, zum Markt, vollzog sich bei der Ausdehnung des Marktes nach Norden glatter über die Hochbrücke. Die ist bei Galbert[3]) bekannt als pons castri, auch Hobrügge (1115) genannt. Bei ihr schloß das Westtor, zwischen neuem Steen und Prévoté im Jahre 1675 zum letzten Male erneuert; gegenüber, von der Hochstraße her, sperrte die Buerchporte den Zutritt. Im Norden führte die St.-Peter-Brücke[4]) hinter Donat aus der Burg, im Süden die Ghiselhuusbrücke zum Braemberg und weiter zu den Getreide- und Wiesengefilden »ten Oye«. Im Ghiselhuustraetkin, heute nach einem Wirtshausschild Blinde Eselgasse genannt, sind noch die Spuren des Tores zu sehen. Längs der Gräben lief ein Kranz von 10—12 m hohen Mauern, die, mit Türmen ausgestattet, einen Wachtgang trugen, den man durch innere Treppen erreichte.

Man errichtete den neuen Steen, die domus comitis lapidea, dem alten Steen gegenüber, im Süden das Geiselhaus. Als das oppidum im Osten wuchs, erstand die prächtigere Loove (Laube) im Osten der Burg, schon unter Robert dem Friesen Wohnung der Grafen, während der Steen nur noch den Burgvogt beherbergte und später zum Gefängnis wurde.

Der Burgplatz blieb durch alle Zeit Symbol der gräflichen Macht, daran änderte auch nichts die Übernahme des Geiselhauses (1280) in den Besitz der Stadt, die hierhin zum Zeichen ihrer demokratischen Anmaßung den Sitz ihrer Schöffen verlegte. Nie wurde der Burgplatz volkstümlich, er lag stets abseits in vornehmer Schönheit.

Gewölbe bedeckt war und daß das dormitorium mit gebrannten Dachpfannen eingedeckt war. Dies ist der erste geschichtliche Bericht vom Ziegelbau in Flandern.

[1]) Der Zaun um die Richtstätte, vgl. langhe en corte tuinstraeten.

[2]) So heißt noch jetzt die kleine Gasse hinter der Philipp-Stock-Straße. Als die Stadt um 1080 diese Gegend bereits umgangen hatte, erbaute Robert der Friese zur Entsühnung auf das Galgeveld eine dem hl. Peter geweihte Kapelle, in deren Krypta die hl. Katharina verehrt wurde. Dieser Kapelle wurden im 12. Jahrhundert zwei neue angebaut, für den hl. Martin und für die hl. Barbara. Hier wurden Töpfereien noch um 1300 verkauft (in de Crog). Ich habe in den heutigen Häusern die Kapellenmauern festgestellt. S. Akten Marinekorps: Inventarisation der belgischen Kunstdenkmäler.

[3]) Passio 73, 49, 121. Die Gräben sind früh ausgeschüttet. Galbert war im 12. Jahrhundert Rechnungsbeamter der gräflichen Besitzungen. Er schrieb ein Tagebuch, die passio Karoli comitis, das in scharfer Beobachtung und sorgfältiger Kennzeichnung die Menschen und die Zeit darstellt. Bei der Schilderung des Mordes am guten Grafen Karl 1127 wird die epische Breite zur dramatischen Schilderung. Dieser passio danken wir fast alle Angaben über Brügge im 11. und 12. Jahrhundert. Die Ausgabe Pirennes ist citiert.

[4]) Galbert Passio 51, 61, 65, 75. Der Zugang zur Brücke hieß die »Gat van Donat«.

Abb. 74. Brügge, Südwesten der Stadt.
(Ausschnitt aus des Marcus Gerardus Plan von Brügge, 1562)

DIE ERSTE UMWALLUNG:

Mit Hilfe noch gültiger Ortsbezeichnungen und geschichtlicher Erinnerungen läßt sich die Umgebung der Burg (vgl. Plan: Topographische Übersicht) erraten. Auf dem rechtsseitigen Reyeufer am Minnewater ging het verbrand nieuwland — durch Feuer urbar gemachte Heide — in den großen Eichenwald über, der sich an der Assebrouker Düne zum Weidestrich ten Oye oder Hoye lichtete. An die Düne erinnert noch het Hoogstuck. Nordöstlich Braemberg und ten Oye lagerte sich das Meersch mit der »geroodenstraat«, an dessen Rande der »Beilc« folgt, die saftige Weidenwiese mit Ganseplaets, vom Vuldersreitje getränkt. Nordöstlich taucht die Düne wieder auf unter mannigfaltiger Bezeichnung, Blekker, da, wo er die Reye in nördliche Richtung drängt, und dann Stuifsand, Stuivenbergh und Ruchhille. Auf dem linken Reyeufer breitet sich an das Minnewater die große Weide, die Bouverie bis an »'t hoochst van Brugge« auf dem Südsande. Von ihm stieg man hinab über het verbrand nieuwland zum Moor, zu dem der Bergpoel und die Sümpfe

Abb. 75. Brügge, Gemalter Stadtplan, Ende des 15. Jahrhunderts (Gruuthuse).

auf dem großen Platz gehörten. Auch hier folgt herrliche Weidegegend, von der Iperlee getränkt.

Welches Gelände bevorzugte der Kolonist, der zwei Wünsche hatte: möglichste Sicherheit und günstige Lage zum Markt, zur Handelsstraße und zum Fluß? Für den überaus reichlichen Zuzug[1]) finden sich als historische Belege zwei voneinander unabhängige Quellen des 11. Jahrhunderts. Beide sprechen von Brügge und Brüggern als co-

[1]) Sehr anschaulich schildert folgende Notiz die Gründe des Kaufmanns, sich hier anzusiedeln. (Joh. Longi Chronica Sancti Bertini in den M. G., SS. XXV, p. 768) »Posthoc ad opus seu necessitates illorum de castello (Burg Balduins) Brugis ceperunt ante portam ad pontem castelli confluere mercemanni id est cariorum (?) rerum mercatores, deinde tabernarii, deinde hospitarii pro victu et hospicio eorum qui negotia coram principe, qui ibidem sepe erat prosequebantur, domus construere et hospicia preparare ubi ce recipiebaut illi qui non poterant intra castellum hospitari, et erat verbum eorum: ‚Vadamus ad pontem' ubi tantum accreverunt habitaciones, ut statim fieret villa magna, que adhuc in vulgari suo nomen pontis habet, nempe ‚Brugghe' in eorum vulgari pontem sonat.«

Abb. 76. Brügge, Grüne Rei.

lonia und coloni. Es handelt sich hierbei um das rings um Burg und Markt gelegene oppidum, über dessen Ausdehnung und Entwicklung die Geschichte der Kirchengründungen Aufschluß gibt.

Harulf, Mönch von St. Riquier, wird 1105 Abt von St. Peter in Oudenburg. Er läßt über die zweideutige Herkunft der meisten Brügger coloni keinen Zweifel, wenn er erzählt, daß ein auf Anordnung Roberts des Friesen aufgestelltes Verzeichnis der hohen Gerichtsbarkeit ergab, daß die in den Jahren 1071—1093 in und um Brügge verübten Mordtaten nicht mit 10000 Mark argenti meri zu sühnen wären[1]). Die schnell wachsende Stadt nahm alle auf. Die Herkunft von gewalttätigen, schnellen und schlauen Kerlen bleibt den Brüggern für Jahrhunderte im Blut. Nicht zum Schaden Brügges, Auch der Mönch[2]), der die vita des Königs Knut beschrieb (um 1026), nennt die Brügger coloni: »et cuidam stationi haud longe a castello brugensi distanti se applicant. Hoc castellum flandrensibus colonis incolitur, quod tum frequentia negotiatorum tum affluentia omnium, quae prima mortales ducunt, famosissimum habetur.« Hier ist zugleich eine zeitgemäße Bemerkung über die Handelsbedeutung Brügges gegeben, welche Balduins Vorliebe für die neue Burg erklärt. Die wichtige Urkunde von 961, in der die Gründung des Kapitels von St. Donat beschrieben wird, spricht von drei Pfarrkirchen auf dem Gebiete der zukünftigen Stadt: Liebfrauen in der Burg (St. Donat), Liebfrauen im Gebiet von Sysseele und Salvator im castellum forinsecum und erwähnt die Kapelle St. Christoph[3]) juxta forum. Abgesehen von der Wichtigkeit, die durch die Urkunde dem Klerus in

[1]) Mon. Germ. SS. XV, p. 890.
[2]) Vgl. Encomium Emmae: Mon. Germ. SS. XX, p. 509.
[3]) Mon. Germ. SS. XIX, p. 524; vgl. S. 11, Anm. 2.

Abb. 77. Brügge, Die Vlamincstraße.
(Teilstück aus des Marcus Gerardus Plan, 1562.)

Brügge zugebilligt wird, läßt die Entwicklung der Pfarren erkennen, wo sich die coloni mit der Einwilligung des Grundherrn angesiedelt hatten: längs der Hauptstraßen zu Lande und zu Wasser. Und man muß sich das oppidum so vorstellen, wie die heutigen flandrischen Marktflecken. Das Dorf auf Pieter Bruegels Kindermord, an der Heerstraße verstreute, zur Kirche und zum Markte hin dichtere Häuser und Hütten, während die Höfe, curtilia, von der Straße an feldein rücken. Deren Zugänge werden bei gesteigerter Bebauung die Nebenstraßen. Um Salvator lockte der Sand, die Höhenlage und die Nähe der Verkehrsstraße. Die diverticula von der Boveria her trafen auf dieselbe Düne, an deren Rändern sie lang liefen, Nord- und Südsand. Beide strebten der Brücke zu und dem Markt. Die erste natürliche Fortsetzung des Nordsands scheint die Straße des hl. Amandus. Die alten Karten lassen glatte Führung, die genau auf die Brücke zielt, noch gut erkennen und die heute anscheinend wichtigere Fortsetzung zum Eiermarkt als die sekundäre erscheinen. Und die Chroniken setzen sämtlich die Errichtung der kleinen

Wegkapelle St. Amandi ins 8. Jahrhundert. Doch zweifellos ist der Südsand längs Salvator die wichtigere Straße die alte Marktansiedelung. Hier schob sich lückenlose Bebauung vom Markt nach Westen [1]). Als sich später die Querstraßen des Nordsands rippenförmig nach Süden vorschoben, bildete sich bei fortschreitender Bebauung, da sie nicht mehr zur Steinstraße durchkonnten, die Silberstraße als eine Parallelstraße zur Steinstraße. Im westlichen Teil verbindet die Querstraße (Tweerstraat) Nord- und Südsand ungehindert. Hier befand sich der gheestelic Hoof van Doornyk von alters her. Wenn man sich erinnert, wie aller kirchliche Einfluß auf Brügge schon 961 bei der Donat-Urkunde vom Doornyk ausging, sieht man hier gern einen Beweis für die frühe Bebauung des Sandes. Schon 1012 mußte das an der Westseite des Freitagsmarktes gelegene Pesthaus bis in die Nähe des jetzigen Schmiedetors hinausgeschoben werden. Auch der Große Platz hatte schon um diese Zeit die heutige Abmessung, im Osten floß die Reye, die Westflucht war die Fortsetzung der Westgrenze des ersten Marktes auf dem Gelände der jetzigen Hallen und die Divergenz

Abb. 78. Augustinerbrücke.

Abb. 79. Ritterbrücke an der Groene Rei.

nach Norden hatte mehrere Gründe. Vor allem wollte man die paludes (Sumpf) des Großen Platzes in gehörigem Abstand von der Platzwand bringen. Sodann drängte der vom diverticulum auf der Katharinenstraße über die Steinstraße zum Markt hin abgebogene Händler in die alte Richtung gen Nordwesten über die Jakobstraße, um so mehr, als er hinter St. Christoph die Stätte des Bergpools östlich seiner Marschrichtung lassen wollte [2]). Die sehr frühe St. Christophkapelle, 961 ausdrücklich als juxta forum erwähnt, bezeichnet die Nordgrenze des Marktes, die in ihrer ursächlichen Beziehung zum Nordrande der Burg ohne weiteres klar ist.

Im Süden der Burg ballte sich das oppidum im Jahre 1075 um die Kirche Unserer Lieben Frau, von der die Abtei Utrecht im Jahre 1075 behauptete, daß sie ihr nachweislich schon seit 200 Jahren gehöre. Sie wäre demnach vor 875 gegründet. Sie lag durch die Reye getrennt auf dem Gebiete von Dorf Sysseele. Die wiederholten Angriffe der Normannen, denen auch des hl. Trudo Waldkapelle im nahen Eckhout zum Opfer fiel,

[1]) Es ist sehr wahrscheinlich, daß in dieser Straße die eigentliche Marktansiedelung zu sehen ist, deren Kirche Salvator war. Ähnlichen Vorgang wies P. I. Meier für die Städte Hameln, Halle, Hildesheim und Magdeburg nach.

[2]) An Stelle des trockengelegten Sumpfes entstanden die Butterhallen nördlich St. Christoph »Buetercameren onder Sinte Christophereskerke«. Stadtrechnungen S. 89.

zwangen die um die Kirche längs des diverticulum angesiedelten Pfarrkinder, sich eine Verteidigungsbasis und Zufluchtsstätte zu schaffen. Sie gruben, vielleicht im Verein mit den Jüngern des Trudo, der Reye ein Bett südöstlich der Kirche, so daß diese wie auf einer Insel stand. Noch 1089 floß die Reye nördlich der Kirche, denn die Keure kennt im Gebiet des »castellum forinsecum[1])« nur die Kirche Salvator. Später verschwand das alte, nördliche Flußbett und gern rechnete sich die Gemeinde zu dem mächtigeren Brügge.

Den wichtigsten Teil des oppidum aber stellte die regelmäßige, rippenförmige Anlage dar, deren Rückgrat die Hohe Straße ist. Die Tendenz der nach Norden abzweigenden Querstraßen, die Reye zu erreichen, beherrschte die Fluchtenführung. Ein Hindernis, wie die Hegung des Maelbergs, hält die ihrem Verlauf folgende Straße gleichsam zur Erklärung fest, »Tuinstraet«. Bei zwei Straßen, der Wappenmakerstraet und der Ridderstraet[2]), spricht sich die Nähe der Burg und ihr Einfluß besonders aus. Die Wappenmakerstraet zielte etwa parallel der Reye auf den Knick des Flusses, an dem die Familie der Ghistelles schon seit dem Ende des 10. Jahrhunderts die Zollstation zuerst als eine Art verstärkten Vorpostens innehatte. Die St. Janskapelle existierte noch nicht 1127, scheint aber dem Stil des Turmes nach nicht lange hinterher gebaut zu sein. (Vgl. Plan: Brügge von 1127.)

Es ist verständlich, wenn der zuletzt besprochene Teil des oppidum zuerst mit der Burg durch neuen Graben und Wall verbunden wird, weil die Nordseite schon durch die Spiegelreye, die Westseite durch die Reye längs der heutigen Vlamincstraet geschützt war und im Süden die zum Burggraben erweiterte Reye in dem zum Molenmeersch hinfallenden Gelände mühelos eine Fortsetzung finden konnte. Wahrscheinlich hat diese Verlängerung Groenrei und Ferwersdyk, Balduin II (881—918) angelegt. Zwischen ihm und Spiegelreye erinnert noch die Krommewall genannte Straße an die ehemaligen Verteidigungsgraben.

Meistens wird dem zweiten Balduin auch die Umwallung des übrigen oppidum zugesprochen. Dafür kann jedoch kein Beweis erbracht werden. Zwar scheint, daß schon damals kleine Gräben und Palisaden schützten — der Wulfshaghen spricht hierfür — aber von einer konsequenten Befestigung kann keine Rede sein. Galbert schildert 1127 das Vorhandene als völlig ungenügend.

Graf Carel hatte nach dem Hungerwinter 1126 gegen die Familie des Propstes von Donat, Bartulph, drakonische Maßnahmen wegen Wuchergeschäften in Korn veranlaßt. Mitglieder der mächtigen Familie ermordeten ihn und bemächtigten sich des Stadtregiments. Aus Furcht vor Strafe durch die gräfliche Partei befahlen die Mörder der verängstigten Bürgerschaft schleunigste Instandsetzung der vorhandenen Abwehrmittel und die Anlage eines geschlossenen Wallgrabens. Im Norden der Burg, am Fluß, war das linke Reyeufer soweit bebaut, daß erst jenseits des Genthofes der Graben begann, der sich unter dem Drucke von Eile und Furcht überall dicht und dichter an die vorhandene Bebauung schmiegte.

Als Graben der Goldenen Hand läuft er parallel der Reye, gegen Südwesten — heute

---

[1]) Die Urkunde von 961 gebraucht diesen Ausdruck, das bedeutet ein gleich wie die Burg befestigter Ort oder »suburbium«. Vgl. S. 10, Anm. 4.

[2]) Rudderstraet 1302, in vico militum 1319, vergleiche auch G. Passio, S. 48, wo Galbert davon spricht, daß am 3. März 1127 mehrere große Häuser in dieser Straße verbrannten.

Abb. 80. Brügge, Salvator und Liebfrauen.

spanische Reye, Augustinerreye, Portgracht, Smedereye[1]) — und kreuzt dann den Sand. Hier hatte vorher parallel das noch kleinere oppidum der Wolfshaghen geschützt. Der Wall bog hinter den Sand westlich zum Meersch, dann östlich scharf zur Reye hin. Hier scheint die Spur verwischt, denn bisherige Karten und Rekonstruktionen legen den Graben an die Stelle, an der er bei Marcus Gerardus zu sehen ist. Doch ist mehrmals gesagt, daß der Wyngard außerhalb der Umwallung zu suchen war, Spuren, wo die Graben liefen, sind sowohl auf dem Plan des Marcus Gerardus sichtbar, als auf einem gemalten Stadtplan, der noch früher zu datieren ist. (Vgl. Plan, Abb. 77).

Weiterhin ist die Grenze dieselbe wie bisher: Dyver, Groene, Reye, Ferwersdyk bis zur Karmeliterbrücke. Die neuen Gräben speist die Reye, die Boterbeke am Meersch und die Iperlee an der Portgracht, das Gefälle hält noch heute die Wasser nördlich des Minnewaters in Fluß.

Noch seien diejenigen Straßensysteme innerhalb des Wallgrabens, die bisher noch nicht in ihrer Tendenz besprochen sind, nach Richtung, Ziel und Wert betrachtet. Es handelt sich um

[1]) Galbert gibt an, daß die Bürgerschaft nach dem 2. März mit der Arbeit begonnen, vom 6. an für die Tore gearbeitet habe. Am 9. wird dem Gervas von Praet der Eintritt geweigert. Es wäre unmöglich gewesen, in so kurzer Zeit die fossa herzustellen, hätte es sich nicht im wesentlichen um Verstärkung des Vorhandenen gehandelt. Galbert schreibt, daß noch im Mai 1128 an den Gräben gearbeitet wurde.

Abb. 81. Brügge, Wollestraße mit den Hallen.

das Stadtgebiet, das von Spiegelreye, Goldener Hand, Nordsand, Portgracht und Augustinerreye eingeschlossen wird. In ihm sind drei zusammengehörige Straßensysteme zu unterscheiden, durch zwei Verkehrsstraßen, Vlamincstraße und St. Jakobstraße, voneinander getrennt.

Im östlichen Teil, zwischen Spiegelreye und Goldener Hand, bildet der Knick der Reye am heutigen Van-Eyck-Platz den Pol, der die Richtung der Genthofstraße und der Spanischen Straße beherrscht. Hier hatte schon äußerst früh die den plötzlichen Einfall der Normannen fürchtende Burg vorgeschobene Posten stehen, den späteren Zoll, im Besitz der Familie Ghistelles. Noch im Jahre 1293 mußte die Stadt einen Platz zur Errichtung eines Krans von dieser Familie käuflich erwerben. Mit deren weit ausgedehntem Familiensitz mag die Unregelmäßigkeit der Blockbildung zusammenhängen. Die Uferstraße an der Reye erklärt sich selbst, der lange Ghendthof, ihr ungefähr parallel, strebt entschieden der Karmeliterbrücke zu, und über sie hinaus zur Pfarrkirche dieser Gegend, zum heiligen Kreuz. Bei der jetzigen Augustinerbrücke verband ein Steg den durch Wallgraben zerschnittenen Grundbesitz der Ghistelles [1]). Der vicus vlamingorum, die Vlamincstraet, beginnt am Großen Platz, entsteht durch Uferbebauung der Reye und führte durch Weiden des Cuttelwijc längs St. Pieter und St. Jans op den Dyk nach Blankenberghe. Die zweite Umwallung machte ihr durch den Vlamincdamm [2]) ein Ende. Westlich der Vlamincstraet gehen die Querstraßen rippenförmig ab. Sie enden auf der Küferstraße. Die Jakobstraße, die alte Verkehrs- und Handelsstraße, hatte wie die Steinstraße längsseitige Bebauung eher als die westliche Seite der Vlamincstraße. Es wiederholt sich der Vorgang von Stein- und Silberstraße. Eine Tendenz zur Parallelstraßenbildung für die Küferstraße, die einem der

[1]) Vgl. West- und Ostghistellesstraße jenseits des Wallgrabens im Sint Gillisdorp.
[2]) Gründe hierfür S. 92.

BRÜGGE. DIE HALLEN

größten Höfe, dem des Gros, zustrebt und somit auch der Eselbrücke, ist unverkennbar. Auch die Grauwerkerstraße zielt vom Börsenplatz diagonal auf die Eselbrücke zur alten Handelsstraße. Der Knick in der Eselstraße, 45 m von der Brücke entfernt, hat fortifikatorische Bedeutung. Man wollte die Brücke in Pfeilschußweite von dem dort errichteten steinernen Hause wie von einer Schranke aus fassen können. Offenbar nimmt auch die 1180 gegründete cleene Kerke auf die Straße Bezug (später St. Jakob).

Abb. 82. Brügge, Hospiz.

Während vom Nordsand rippenförmig die Straßen nach Südosten und Nordwesten abzweigen, läuft die Moorstraße bis zum Wolfshagen parallel zur Portgracht. Das heißt: die Bebauung der rippenförmigen Nebenstraßen war, der Wolfshagen ausgenommen, noch nicht so weit gediehen, als der Wall gegraben wurde. Den Grund gibt der Namen der Straße. Eine gewisse Erhöhung erfuhr erst der Baugrund durch die aus den Graben aufgeworfene Erde, so daß hier längs des neuen Walls eher gebaut werden konnte, als zum Südsande hin, wo später der Prinzenhof erstand. Im Südwesten kreuzte der Sand den Graben unmittelbar neben der Stelle, die das »hoochste van Brugge« genannt wurde. Er heißt hier Smedereitje. Galbert nennt den draußen belassenen Platz apud harenas. Zweifellos ist hier der Graben der Bebauungsgrenze des Nord- und Südsandes dicht gefolgt, an jeder Straße durch Brücke und Tor gesperrt.

West- und Ostmeersch entstehen erst spät. Bei der Umwallung kam es hauptsächlich darauf an, in möglichst geschlossener Grabenform durch das nasse Meersch zu kommen. Um das nötige Gefälle zu erhalten, mußte der Graben am Sand größere Tiefe erhalten. Und die Straßenzüge entstehen um 1200 parallel der Wallinie.

Innerhalb dieses in seinen Beziehungen zum Straßensystem erläuterten Grabens baut sich das Brügge des 12. Jahrhunderts aus. Noch immer dienen Steine der Oudenburg zur Errichtung von Türmen, Toren und Brücken. Galbert nennt in der Grabenlinie sechs Tore: Das alte Mühlentor am Eingang zur Hohen Straße, das Vlaminctor an der Vlamincstraet, die Eselbrücke bei St. Jakob, die Brückentore am Nord- und Südsand und das Tor bei Liebfrauen, genannt in den Rechnungen seit 1280 Mariabrücke. An Toren, Brücken und Umwallungen wird gebaut, bis sich ein neues oppidum im 13. Jahrhundert bildet.

BRÜGGES ENTFALTUNG

Die Grundbedingungen der bisher skizzierten Entwicklung, die durch die Umwallung zunächst sichtlichen Abschluß fand, sind in ihren Anfängen behandelt. Während diese bisher das gräfliche Element beeinflußt, beginnt nun die Zeit, in der des Bürgers Mitbestimmungsrecht immer energischer geltend wird. Sein Entstehen und Wachsen kann nur in flüchtigen Umrissen von dem Gesichtspunkt aus gedeutet werden, der für innere Begründung städtebaulicher Entwicklung, Form und Maßes in Betracht kommt.

Abb. 83. Brügge, Der Burgplatz.
(Gemälde im Justizpalast).

Flandern bleibt Lehen von 843 bis zum Madrider Frieden 1526. Diese Abhängigkeit drückt zunächst nicht. Der Graf herrscht unumschränkt, höchstens versucht er in verzweifelten Fällen Hinweis auf den eigentlichen Herrn. Erst in des 11. Jahrhunderts zweiter Hälfte wohnte er in Brügge, vorher in Atrecht und St. Omer. Nun ward ihm Brügge die mächtigste Stadt der Grafschaft. Vorher und in seiner Abwesenheit vertraten ihn der Burggraf, der Bailli und der Ecoutete (de Schout, Schouteeten).

Mit des Grafen dauerndem Aufenthalt vertrat ihn der Bailli in allen Fragen hoher Gerichtsbarkeit, Politik, Finanzwirtschaft und militärischen Angelegenheiten. Der Ecoutete unterstand dem Bailli. Er vertrat den Grafen in repräsentativer Hinsicht und vereidigte Schöffen und Magistratsmitglieder. Der Schöffe ist erster Vertreter der Bürgerschaft. Seit 991 weist ihn J. de Meyer nach. Er zählt deren neun. Galbert läßt über genauere Organisation keinen Aufschluß zu. Doch 1129 spricht die Genter Charta von 13 Schöffen und die Brügger Keure von 1190 bestätigt dies. Ihnen stehen zur Seite die Ratsherren. Die Keure von 1280 wiederholt, daß aus ihnen Bürgermeister und Rat gewählt wurden. Zu ihm trat noch die große Gemeinde, die meentucht[1]), die irgend welchem Hinneigen der Schöffen zum Grafen die Wage hielt. Um 1127 hatte die Stadt 8—10000 Einwohner. Neben den viri haereditarii und den optimates, die Galbert erwähnt, erwarb der Hörige schon damals die Freiheit.

[1]) Bis ins 15. Jahrhundert beginnen alle Dokumente: Buerchmeester, scepenen, raed ende alt ghemeene (oder meentucht) van Brugghe.

Abb. 84. Brügge, Die Liebfrauenkirche vom Turm der Salvatorkirche aus.

Im 11. Jahrhundert, und dies ist Hauptgrund für Sammelgewalt des demokratischen Gedankens, trat neben den im Hof aus Stein sitzenden Grundherrn der reiche Kaufmann. Seine Untergebenen, durch Vertrag verbunden, wohnten in den kleinen, an das große Handelshaus gedrängten Hütten. Der Graf schützte ihn, weil er ihm Ware und Luxus verschaffte, für das in seiner Münze geschlagene Geld seine Heere ausrüstete und die Handelskogge zum Kriegsfahrzeug wandelte. Der Kaufmann rechnete zu den majores. Erst später einigten sich fast in Notwehr die Handwerker, die minores, zu Gilden, den

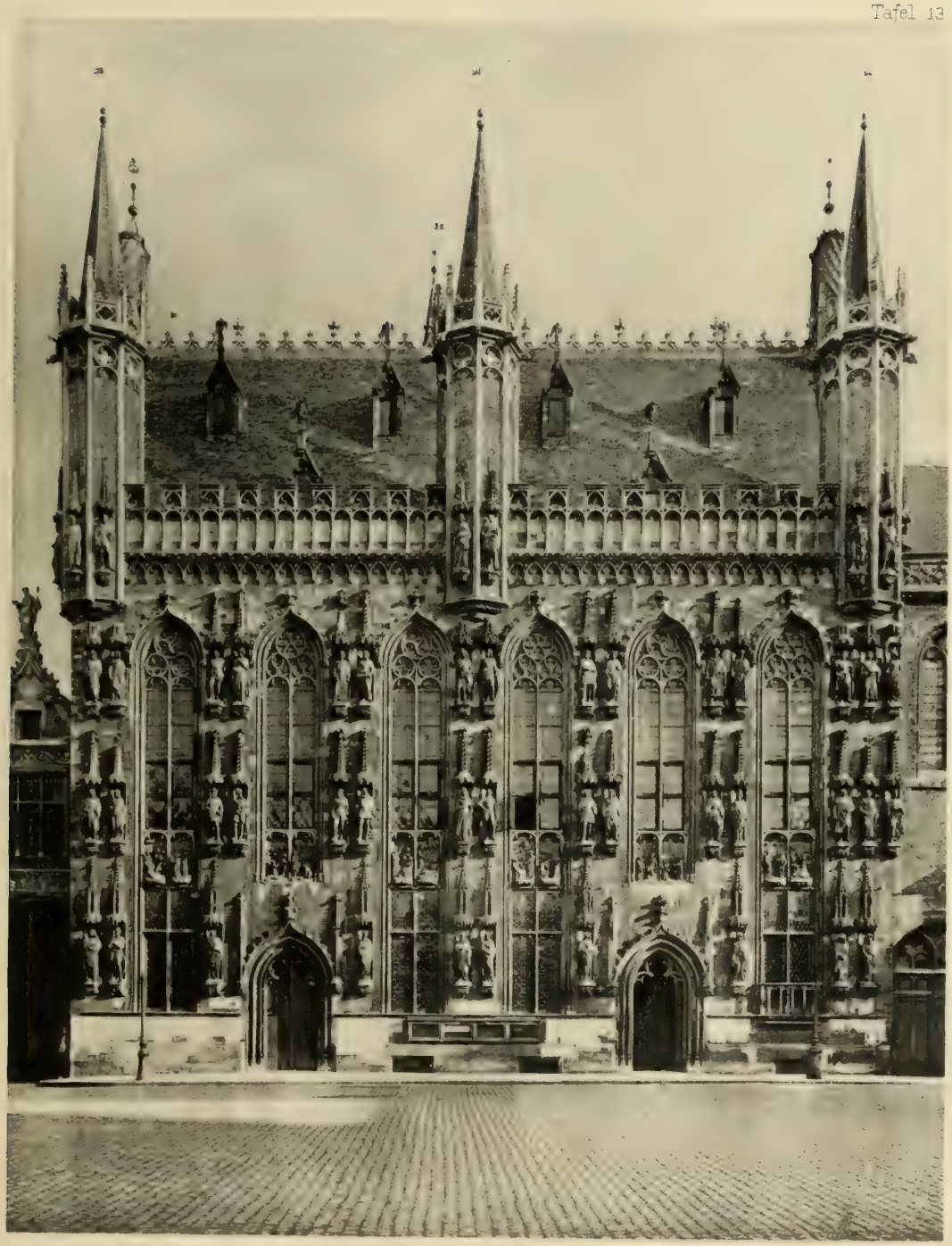
»Ambochten«, starker Macht im Kampf gegen aristokratische Poorterschaft[1]). Bald wurde ihr Reichtum fruchtbarer als der des Einzelreichen. Ihre wirtschaftliche Kraft gipfelte in Siedlungspolitik, die ganze Straßenzüge formte. Nach dem Schöffenhaus wurde die Halle im 13. Jahrhundert Mittelpunkt kaufmännischen Lebens, Sitz der Bestrebungen, die gegen den Grafen arbeiteten. Und der Belfried, Symbol der bürgerlichen Macht, wuchs mit Reichtum und kaufmännischem Ansehen ins Ungemessene, über alle Proportion hinaus. Hier wurden Privilegien, Verträge und Rechnungen verwahrt im Schutze eines künstlich diplo-

Abb. 85. Brügge, Aufgang zur Heiligblutkapelle mit alter Greffe.

matischen Systems von acht Schlüsselbewahrern, denen je etwas zu entwenden nur Blitz und Feuer, der höheren Gewalt[2]), gelungen ist. An dieser Stelle sei auch der Teil des

[1]) Im 12. und 13. Jahrhundert stellt lediglich die Poorterschaft die majores (von portus, poort), die Schöffen aus ihrer Mitte. Ebenso die Mitglieder der Korporation der Hansa von London (vgl. 1, S. 67). 1241 wurde dies Gewohnheitsrecht zur landesherrlichen Verordnung. Der Handwerker konnte nur zugelassen werden, nachdem er zur Hansa zählte (vgl. Warnkönig und Pirenne), was nur nach Zahlung von einer Mark Goldes und Aufgabe des Handwerkes auf ein Jahr möglich war. Der Landesherr hatte nur Anerkenntnisrecht der von den Schöffen Vorgeschlagenen.

[2]) Wie recht die Bürger hatten, hier ihre niedergeschriebenen Privilegien zu verwahren, beweist sofortige Anfechtung aller Privilegien durch den Grafen Guy de Dampierre nach dem Brande von 1280.



BRÜGGE. DAS RATHAUS

Magistrates, der für die öffentlichen Arbeiten des 13. und 14. Jahrhunderts in Betracht kommt, in seiner Einwirkung auf die städtebauliche Entwicklung erwähnt.

In jedem der Stadtteile waren »Deelmannen«, von Schöffen gewählt und ihnen unterstellt, zur Baupflege verpflichtet. Ihnen unterstanden die »landmetere«, unterstützt von den »ommeloopers«. Nach Rechnungen von 1280—1300 (nach dem Brande) belief sich die Summe für die öffentlichen Arbeiten auf mehr als 1/3 des Etats. Viel kostete das Pflaster, aber auch die Wasserleitung. Die Straßenfluchten wurden festgelegt, abgesteckt und der Fluchten Einhalten streng beobachtet. Schon vorhandene Häuser wurden, falls sie baufällig waren, zum Abbruch bestimmt, nachdem freie Meister ihr Gutachten abge-

Abb. 86. Sint Jansplatz, heute Van-Eyckplatz mit dem alten Zoll.

geben hatten. Willigte der Bürger ein, das neue Haus mit Ziegeln statt mit dem feuergefährlichen[1]) Stroh zu decken, so erhielt er aus der städtischen Ziegelei in Ramskapelle den »derden Teghel«[2]). Bei Straßenerweiterungen wurden die, deren Häuser fallen mußten, von der Stadt entschädigt. Übertretungen der Bauflucht wurden bestraft. Johann von Aelst mußte Sühne zahlen, weil er vor seinem Hause in der Hohen Straße zwei Steinbänke hatte. Auch auf zudringliche Reklame erstreckte sich der Deelmannen Befugnis. Verboten wurde ein Warenschild am Hause Schaepherde auf der Hochbrücke, das zu weit auslud,

[1]) Im Jahre 1361 zerstörte eine der häufigen Feuersbrünste das Gebiet zwischen der Groeningstraet, der Katharinenstraße und dem Genttor.

[2]) Als dies der Stadt zu teuer wurde, gab man nur den 4. Ziegel. Im Jahre nach der Erwerbung der Ziegelei wurden 158300 Ziegel ausgefertigt und 33000 Dachziegel. Im Jahre 1334 schon mehr als 1000000 deekteghelen. Invent. Introd. 446, 450. Vom Jahre 1467 an durfte man innerhalb der Stadt nicht mehr anders decken.

nicht ohne daß der Besitzer vorher vergeblichen Einspruch gegen die Ratsverfügung getan hätte. Niederreißen durfte man sein Haus erst dann, wenn geprüft worden war, daß der Plan des neuen Hauses »tot chieraet van de stede« gereichte. Wer ohne Erlaubnis sein Haus niederriß, wurde gezwungen, es nach einem vorgelegten Plan in vier Monaten wieder aufzurichten[1]).

Beratungen über Skulptur und farbige Behandlung von Brunnenfiguren lassen erkennen, wie sehr die Behörde allem den Stempel ihres Kunstwillens aufzwang. Schon am Ende des 13. Jahrhunderts war der größte Teil der Straßen gepflastert[2]). Kopfsteinpflaster bedeckte in Hauptstraßen die ganze Straßenbreite, in Nebenstraßen nur die Mitte, zusammengehalten durch eichene Schwellen, die eiserne Dübel untereinander verbanden. Es steht in den Stadtrechnungen von 1433, daß die Stadt den unterstützungsbedürftigen Willelmiten in de straete de men heet de dreeve einen Nachlaß auf die Pflasterkosten gewährte. Im 14. Jahrhundert wurden die Pflaster erneuert und fingen an, das Straßenniveau zu erhöhen[3]). Bei zahlreichen Bombenwürfen englischer Flieger in den Jahren 1915—1918 in die innere Stadt wurden mehrfach diese übereinander liegenden Schichten sichtbar.

Der Deelmann beaufsichtigte auch Straßen- und Kanalreinigung. Die »Meschrapers« (= Mistschrapper) reinigten das Pflaster von Gras, damit die Plätze »niet en zouden bochachtiglyk verwildern«.

Solche Einwirkung geht seit etwa 1180 von der Stadt aus, nicht vom Grafen. Die Stadt bemächtigte sich auch der Märkte, während Artikel 20 der Keure von 1190 noch ausdrücklich feststellte, daß der Markt dem Grafen gehörte. Doch schon vor 1281 hatte die Stadt den Platz, auf dem sich die Hallen erhoben und dessen Zins der Graf an die Abtei von Clairvaux zediert hatte, faktisch im Besitz, wenn sie auch an die Abtei bis zum Jahre 1789 Rente zahlen muß. Im Jahre 1282 richtete die Stadt eine neue Wage auf, den neuen Rechtszustand bekräftigend. Am Ende des 13. Jahrhunderts leitete sie sämtliche Arbeiten an den öffentlichen Plätzen, Brücken, Straßen und Gassen. Nur der Platz zwischen Donat und Ghiselhuus blieb dem Grafen, obgleich das Ghiselhuus schon vor 1282 in den Besitz der Stadt übergegangen war.

Absichtlich sind die Notizen über der Deelmannen Tätigkeit ausführlich. Sie sollen die Vorstellung wecken, wie hinter dem gewordenen Bilde der Stadt während des ganzen Mittelalters ein Wille am Werke ist, der, bis ins einzelne gestaltend, Zufälligkeit ausschließt. Hieraus die Folgerung für die Stilpsychologie des mittelalterlichen Stadtgrundrisses zu ziehen, versucht der Schluß dieser Darstellung.

---

[1]) Im Wolfshaghen erlaubte der Deelmann zwei kleine Häuser abzureißen, unter der Bedingung, daß ein großes Haus mit durchgebildeter Front erbaut wurde. Ann. d'Em. XLIII, 28.

[2]) Ferieb. III, 148. Ein Genter Unternehmer übernimmt die Pflasterarbeiten in Brügge, in den Jahren 1280/82. Pflastererneuerungen sind nachweisbar 1331, 1336, 1341, 1345, 1395, 1404. Zwischen 1280—1300 werden mehr als 50 Straßen außerhalb der ersten Umwallung gepflastert. Die Namen der Straßen sind sehr schwer zu identifizieren. Der jeweils bekanntere Anwohner gab ihr den Namen.

[3]) Für den Burgplatz, im westlichen Teile ungefähr an der Stelle der alten ersten Brücke, machte das 0,35 m, wie an der Schwelle von Basil zu sehen war. Ebenso am Großen Platz vor den Hallen 0,35 m. Bei St. Jakob beträgt die Erhöhung 1 m, bei Unserer Lieben Frau 0,65 m, bei St. Gillis 0,21 m. Man sieht, die Verkehrsstraßen haben mehr Pflaster verbraucht. Dem erhöhten Straßenniveau folgte Erhöhung der Kaimauern. Ausdrücklich wird diese mit Hinweis auf die erneute Pflasterung bescheinigt bei der Turmbrücke, wo 1393 15 Ruten lang an der Goldenen Hand die Mauer erhöht wurde. (Gill. Inv. Introd. 453, F. III, 344.)

Brügges Expansionsdrang ist ohne Kenntnis seiner wirtschaftlichen Bedeutung nicht zu verstehen. Die ist untrennbar von der Geschichte des Wollwerks. Seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts spielte Brügge im Englandhandel die erste Rolle und das englische Parlament schätzte 1297 »la leyne d'Engleterre est poy la moyté de la value de tote la terre par an«.

Zwischen Brügge und London war der Verkehr so geregelt, daß im Jahre 1127 die Nachricht von der Ermordung Carels nach 48 Stunden in London eintraf. Seit 1155 genoß der Brügger Zollfreiheit in London. Den Streit St. Omers, Douais und Yperns mit Johann ohne Land wegen zur Stadtbefestigung geliehener Gelder nutzte Brügge und handelte schließlich für die übrigen flandrischen Städte englische Wolle. Der Großhandel war damit geschaffen, Brügge war erster Wollplatz des Festlandes. Die Gründung der Londoner Hansa, später auch die flandrische genannt, umfaßte nur die von Brügge abhängigen Städte. Und Brügge, ihr Sitz, hatte im Rat doppelt soviel Stimmen wie Ypern.

Abb. 87. Domus Osterlingorum Brugae.
(Zeichnung im Besitz des Verfassers. 16. Jh.)

Die Engländer hatten in Brügge ein eigenes Wagehaus. Sie waren die erste fremde Nation, ihre inghelsche Straat in novo vico juxta pontem regis lag sehr günstig an der Reye (seit 1252), an der Ecke von Platz St. Martin Haus Hierlant (= Irland) (Nr. 4), Haus Schottland nördlich daneben, und auf Platz St. Jans der »ingelsche schilt soulas et joye«. Die günstige Lage zur Reye und die Sicherheit, die von der nahen Burg ausging, waren maßgebend für dieses Stadtteils Wahl, in dem die strohgedeckten Hütten der ersten Zeit vor dem englischen Kaufmannshause schwanden. Trotzdem entschloß sich die englische Nation nie zu rechtsgültigem Stapel. Ihr beliebte vielmehr, diese Frage in der Schwebe zu lassen.

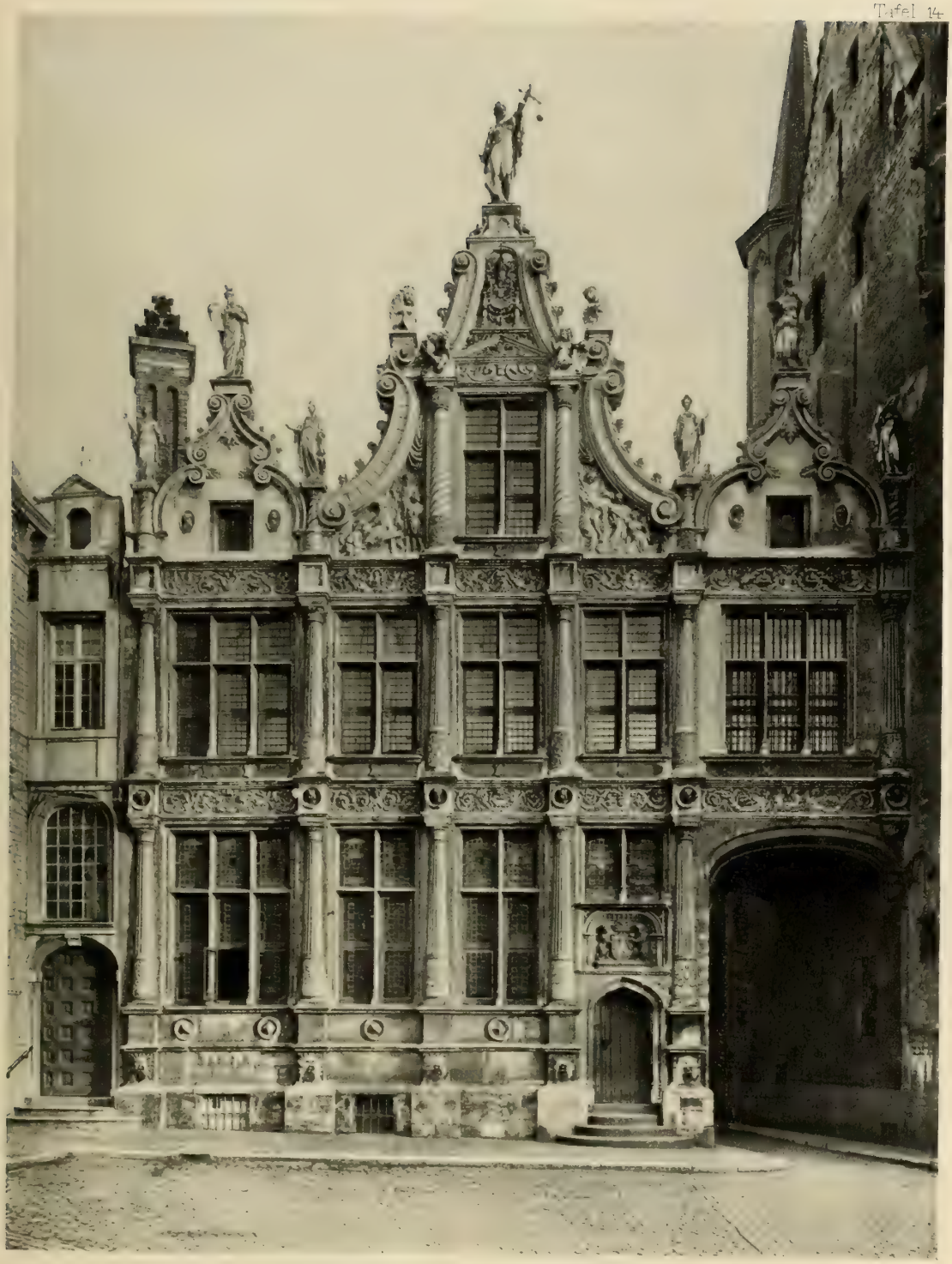
Während der Wirren am Ende des 13. Jahrhunderts zwischen England und Frankreich

Abb. 88. Brügge, Der große Platz.
(Gruuthuse, Gemälde des 17. Jh.)

bemächtigten sich neben Holländern und Brabantern die Deutschen der englischen Wolle, die sie trotz gegenteiliger Schwüre nach Brügge lieferten. Den Deutschen hatte der Wunsch, Genter und Yprer Tuch gegen Wein, Bier, Pelzwerk und Metalle einzuhandeln, nach Flandern gebracht. Die Oosterlinge — so nannte man sie — fuhren diese Waren, die sie zum Teil in Kontoren zu Novgorod und Bergen einkauften, auf eigenen Schiffen nach Brügge und verhandelten sie selbst. Schon von der Gräfin Margarethe erlangten sie Nachlaß halben Zolls und Milderung im Schuldrecht. Vor den Unruhen von 1280 gingen sie nach Aardenburg, kehrten aber 1282 zurück. Nach der unglücklichen Seeschlacht bei Zierickssee, zu der Brügge ihre Schiffe requirierte (1307), zogen sie abermals nach Aardenburg. An dessen Aufschwung maß Brügge seinen Verlust und holt sie 1309 zurück[1]), unter Gewährung weitgehendster Privilegien. Noch zweimal, 1330 und 1340, scheiden die deutschen Hansen, nicht ohne eigene große Verluste. Diese häufigen Sezessionen seien erwähnt, um folgenden städtebaulichen Vorgang — nebenbei Beispiel von Flut und Ebbe handelspolitischer Beziehungen — in seiner Bedeutung zu würdigen. Als in der Ära kaufmännischen Niedergangs wieder eine Sezession drohte, kaufte die Stadt dem Franz Dom gehörige Häuser am Genthof[2]), errichtete durch Brügges großen Bau-

[1]) Die Stadtrechnung vergißt nicht die Kosten des Weines anzuführen, mit dem die Brügger Abgesandten bei den Verhandlungen um Rückkehr in Damme die Oosterlinger atzten. — Eine deutsche Straße hieß die »scrine van Lübecke«. Deutsche Häuser heißen im 13. und 14. Jahrhundert: Prussen, Wapen von Danswick, Brandenburg, Wapen von Hamburgh, Altona, Kleen Aecken (Aachen), Groot Aecken, Duusburch.

[2]) Das geschah 1429. Bei der Errichtung des Memlinc-Denkmals 1871 bewiesen die aufge-



BRÜGGE. DIE ALTE GREFFE

Abb. 89. Brügge, Die Spiegelrei mit Poorterhaus.

meister van der Poole das Kontor der Oosterlinge und schuf den zum Handelsbetrieb nötigen Vorplatz. (Vgl. Zeichnung Abb. 87.)

Der Handelsverkehr mit Spanien und Nordafrika versorgte Brügge schon früh, das Sluiser Handelsregister zählte zwölf Städte der afrikanischen Küste. Italien mußte sich trotz der Genueser, Florentiner und Venezianer Häuser in Brügge mit geringerer Rolle begnügen, bis die großen Anleihen, die Brügge infolge der Kriege mit Philipp IV. von Frankreich und der zweiten Umwallung aufnahm, das Geldgeschäft, und damit die Großbanken der Peruzzi und Bardi nach Brügge riefen.

Vorbedingung zu dieser Handelsentwicklung waren Kanal und Hafen. Reye und Twyn sind erwähnt. Als den ältesten Hafen sehe ich das »vuyle reykin« an. Das Minnewater erst seit 1200. Jenes lag in der Richtung der heutigen Annunziatenstraße, in seiner Nähe Houtbrekersdamm (= Holzbrecher, beim Schiffsbau wird das Holz gespalten) und die scipwerkerye bei der späteren Leonhardsbrücke. Reyeabwärts war damals keine Brücke, während reyeaufwärts Brücken dicht folgen. Als 1180 große Überschwemmung Brügge bedrohte, ließ Philipp von Elsaß einen Damm zum Schutze von Brügge ziehen. So entstand Damme, seit 1200 Vorhafen von Brügge, ausreichend groß, 1213 Philipp Augusts Flotte von 1700 Schiffen zu bergen. Nur solche, deren Mast sich legen ließ und deren Ladung 7 Fuß Höhe nicht

---

deckten Fundamentmauern große Häuser. Der meist um 1500 datierte gemalte Stadtplan (vgl. Pl. Seite 90) zeigt noch deutlich die Häuser, scheint also älter zu sein. Hierfür sprechen noch mehr Anzeichen.

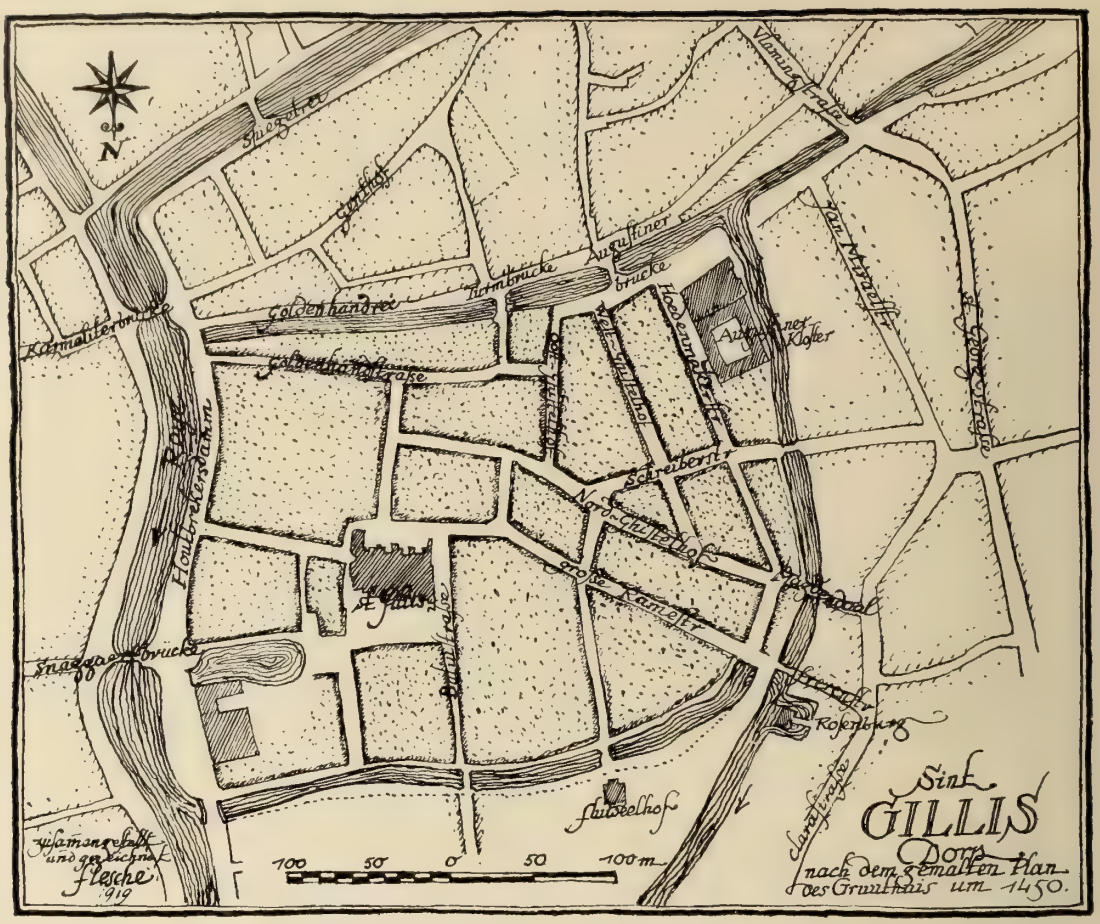


Abb. 90. Brügge, Das Dorf Sankt Gillis.

überschritt, konnten die groote speye[1]) von Damme durchschleusen. Damme blieb abhängig von Brügge trotz allen Bestrebens. Als um 1300 Sluis, dessen Rhede bequem lag, selbständig Handel trieb und Brügge den Ausfall in Damme merkte, überfielen die Brügger im Jahre 1323 die wehrlose Stadt und äscherten sie ein.

Gewalttat sondergleichen, im 13. Jahrhundert unmöglich, jetzt eine Folge der Gewöhnung an brutale Vergewaltigung kleiner Orte seiner Umgebung. Überhaupt, Brügges glücklichste Zeit war das 13. Jahrhundert. In ihm vollendete sich auf innere Stärke gegründete Macht; Schönheit und Glück waren hold. Das 14. Jahrhundert brachte verwildertes Rechtsempfinden, Gewalt, üppige Pracht alten Reichtums und Beginn des Verfalls. Nach der Vernichtung von Sluis erhielt Brügge den Zwangsstapel für den Twyn am 4. April 1323, eine Maßregel, die zunächst Gold in Strömen nach Brügge zog, die aber auf die Dauer ihre auf Ungerechtigkeit und Gewalt begründete Unnatur an Brügge rächte.

[1]) Über diese Schleuse vergleiche Ann. de com. Flam. de France VI, S. 217. Die Schleusentore wurden senkrecht hochgewunden und herabgelassen, »de varsche duere (Süßwassertüre) op en ende neder te doene.«

Abb. 91. Brügge, Sint Janshospital.

Im Beginn des 13. Jahrhunderts hatte Brügge südlich der alten Fahrt — »de oude twyn« — die an Coolkerke vorüberführte, eine neue gegraben, »de varssche zoete vaert«. Durch sie gelangte die Schute über die lange Reye zur Spiegelreye und zum Zollhof der Herren von Ghistelles. Neben dem Hause der Poorter, Symbol der reichen Kaufmannschaft, stand eine der beiden großen Wagen, die 1282 die fremde Kaufmannschaft errichtet hatte. Die Brügger, vom Zoll befreiten, wollebeladenen Schuten fuhren unter der Strooibrücke längs der Färberreye zum Wollhause. Die übrigen, mit »Gewürzen« beladen, — hierunter verstand man ungefähr alles, nur nicht Wolle und Wein —, fuhren zum Kranereitje. Ein Teil wurde hier gelöscht. Jansplatz und die Straßenverbreiterung an der »oudenburze« trugen dem Rechnung. Weiter drang die Schute zum Handelszentrum, dem Markt. Seit 1200 stand hier die Halle, aber schon 1285 baute die ungemein praktisch denkende Stadt die neue »Wasserhalle«, rittlings über die Reye gestellt, um in Trockenheit die Ladung bergen zu können. Auf diesem Wege strömte jahrhundertelang der Reichtum der Welt nach Brügge.

Um 1280 hatte sich die Kluft des Hasses zwischen Poortern, die mit Frankreich hielten, und Ambochten unüberbrückbar vertieft. Trotzdem gelang es im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts den regierenden Kreisen, die gespeicherte, auf Ausbruch wartende Energie unter dem Druck der politischen Krisen der achtziger Jahre zu binden und auf eine große, die Allgemeinheit angehende Aufgabe hinzulenken, die zweite große Umwallung. Es ist richtig, wenn der Minderbroder von Gent schreibt, die Anregung sei von Philipp August IV. aus-

gegangen, der Brügge als befestigte Etappe im Kampfe gegen Eduard I. und die in Damme und Aardenburg ihm verbündeten Anhänger Dampierres einrichten wollte.

Vor der Feststellung des Stadtumfangs beim Beginn der großen Umwallung sei das Sint-Gillisdorf erwähnt, das 1240 als sechste Pfarre zu den fünf Gemeinden, Donat, Salvator, Liebfrauen, Jakob und Walburga hinzutrat. Das Dorfgebiet im Cuttelwyc, sehr tief gelegen, fand frühe Besiedlung wegen sicherer Lage: im Osten die Reye, im Süden den Wallgraben von 1126, im Westen und Norden die Iperlee (vadum ante sanctam Claram) parallel der heutigen Clarastraße (vgl. den nach der gemalten Tafel rekonstruierten Plan des Gillisdorps). Die Besiedelung, Tuchwirker, Bauern und Schiffsbauer, war so dicht, daß 1240 an der Raemstraat Verbindung zwischen Vlamincstraße (Georgstraße) und Reye, vom Lehen derer van Praet ein Kirchplatz abgetrennt wurde. Im Jahre 1280 erwarb die Stadt Brügge, nachdem sie von der Gräfin Margarethe die »Vormezeelsche« und »Mandaagsche« Herrschaft gekauft hatte, das Sint-Gillis-Dorp von Johann und Katheline van Praet für die große Summe von 2000 lb. Erst jetzt ist Eingemeindung durch Wall und Graben möglich.

Das 13. Jahrhundert hatte Brügge fast gleichmäßig nach allen Seiten zum Anbau getrieben, hatte längs der großen, nunmehr bekannten Hauptadern: Reye, Lange Straße, Gentweg, Katharinenstraße, Bouverie, Schmiede- und Eselstraße dichte Massen geballt, die rechts und links schnell zerflatterten und eine Grenze erreicht, die sich etwa im Kreis von 7 km Länge um den Kern legte.

Dem anreisenden Kaufmann hatten sich auf allen Straßen Hospitäler und Gasthäuser entgegengehalten, Kloster entstand auf Kloster und ward zu neuem Bewegungszentrum, von dem aus neue Gassen strahlten. Eine Zusammenstellung sagt genug:

St. Janspital	vor	1186
ten Wyngaerde Beginenhof	„	1224
Predikheeren St. Jakob (bei der ouden meulen, Lange Straße)	„	1234
St. Jakob	„	1240
St. Gillis	„	1240
Eekhout, getrennt von Trudo	„	1248
Minderbroeder	„	1258
St. Martin (Staenyzerplaats, am neuen Gentweg)	„	1261
Karmeliter	„	1265
St. Clara	„	1270
St. Julian	„	1275
Poterie	„	1276
Bogaerdeschool	„	1282

Nichts ist deutlicherer Beweis für leicht verdientes Geld und für werbende Macht der Kirche im 13. Jahrhundert.

Die über die Umwallung von 1127 hinausreichenden Straßensysteme seien kurz betrachtet. Im Osten: Die Karmeliterstraße führte zur Pfarrkirche dieser Stadtgegend, zum heiligen Kreuz. Von ihr aus zweigte diagonal zur Handelsstraße (Lange Straße) Stuifsand auf dem Rücken der Düne. Die an die Karmeliterstraße nördlich schließenden Straßensysteme beweisen durch Regelmäßigkeit späte Entwicklung. Das Molenmeersch wurde zuletzt bebaut, schmal zieht sich an der Nordseite der Langen Straße dünne Randbebauung, dagegen reichen die sämtlich vor 1300 erwähnten südlichen Querstraßen weit in den Wiesenstrich ten Oye, der an Eekhout und Braemberg grenzte.

Seit 1295 war hier der Getreidemarkt. Damals entstand auch der »Braemberg-Weg«, seit dem 16. Jahrhundert »Predikheerenstraße«. Der Landmann bog von der Langen Straße zum Getreidemarkt in Richtung auf vorhandene Bebauung der Uferstraßen an Dyver und Rosenhoutkai. Im Jahre 1303 vermietete die Stadt den westlichen Teil an die Gerber, den die umbauten, bis sich 1648 die Stadt ihres Rechtes entsann und Entfernung der Innungszeichen forderte. Im Jahre 1296 schenkte die Stadt den »grauwen Broeders« mit Zubilligung der Grafen und des Heinrich Ram, dessen Lehen betroffen wurde, $4^1/_2$ Maas (ungefähr 3 ha), seiner Wiese, genannt Braemberg, unter der Begründung, daß diese Gegend für Besiedelung der schlechten Verbindung wegen kaum in Frage käme. Die Brüder bauten in Verlängerung der Meestraße, deren Brücke, um die Mitte des Jahrhunderts entstanden (1291 zum ersten Male erwähnt), durch die »porte van Abengys« geschlossen wurde. Durch das um 1300 entstandene Straßenkreuz: Predikheerenstraße, Meestraße und Freren-fonteynstraat ist das Gerippe für das in sich beruhende, gleichmäßige Blocksystem des Quartiers, das nirgends hinzielte, bestimmt. (Vgl. Gesamtplan.)

Abb. 92.
Häuser im Beginenhof ten Wyngaerde

Im Süden wirkte die Anziehungskraft der Katharinenstraße, die den alten Gentweg vor Eintritt in die Stadt des 12. Jahrhunderts an sich zog. Nach der Einweihung des Klosters bauten die Brüder des hl. Martin am andern Ende des Klostergartens dem Reisenden Kloster und Herberge. Beim Kloster wirkte wieder der Zug zur Heerstraße. Der neue Gentweg strebte demselben Ziele wie der alte zu, denn über die Eekhoutstraße drang kein Verkehr. Grund war die Brücke beim Eekhoutkloster, die nie anders als »kleene« oder die »smalre Eekhoutbrügghe« genannt wird. Dietrich von Elsaß hatte alle Rechte auf die Insel dem Kloster übertragen. Zu denen gehörte das am Waterganc (vgl. Akte v. 1296). Man hütete sich wohl des Grabens Schutz durch feste Brücke illusorisch zu machen. Zweimal hatte der Normanne die cella des hl. Trudo eingeäschert. Trotzdem gedieh hier das Gasthuis Nazareth und bewies seine Anziehungskraft: durch Straßenverbreiterung entstand ein Wagenplatz, der spätere Flachsmarkt.

Am spätesten wurde der Cortrycsche Weg bebaut. In seiner Nähe lag der Wingart, 1197 von Balduin dem Kloster Eckhout geschenkt. Seit 1244 wuchs der große Beginenhof, der an die Schule der Boggarde stieß. Um den Beginenhof zu schützen, war ein neuer Graben, etwa 300 m südlicher zwischen St. Jans und Beginenhof, entstanden. Der verschwand um 1280 bis auf geringe Überreste. Die Entstehung des Ost- und Westmeerschs als Parallelstraßen zum Graben, der hier genügend Wasser durch die Boterbeke empfing, ist klar. Noch heute durchziehen Feld und Wiese Gräben zur Reye und erhalten die Ortsbezeichnung Meersch zu Recht.

Abb. 93. Brügge, St. Jakobkirche.

Abb. 94. Brügge, Jerusalemkirche.

Die Bebauungsart zeigt die geschichtliche Entwicklung: zuerst vom Freitagsmarkt an lückenlose Längsbebauung, sodann rippenförmige Querstraßen. Nach Osten erstreckte sich eine ausgedehnte Rahmenwiese[1]), nie bebaut von der Boterbeke durchflossen. Westlich wird die Richtung der Querstraßen durch das Wasserwerk, ingenium, beeinflußt, das die Stadt mit Wasser versorgte. Die Schmiedestraße, in vico Fabrorum 1288, zeigt ausgeprägte rippenförmige Anlage der Nebenstraßen, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in ihren Ausläufern erst viel später entstanden. Zwischen beiden Verkehrswegen liegt der Freitagsmarkt. Nach Galbert fanden hier die großen Volksversammlungen statt. Die Richtstätte war vom Galgeveld nach der Hancwartstraat am Südsand verlegt worden (1127). Wie einst Maalberg, war jetzt hier der politische Platz, auf dem der Graf gewählt und sein Eid auf die Bürgerschaft geschworen wurde. Der Markt war damals noch nicht in dem Sinne bürgerliches Symbol wie später, man unterschied unter Einfluß der salisch-fränkischen Gerichtsverfassung politischen und wirtschaftlichen Charakter der Plätze. Aber mit der Halle Wachsen ward der große Platz wichtiger und im folgenden Jahrhundert wurde der politische Platz upt zand[2]) zum Viehmarkt, was bei eintretender Bebauung seine Längsausdehnung noch betonte.

Die nördlich von der Schmiedestraße abzweigenden Gassen endigen auf der alten Laene, einem mit Bäumen gesäumten Weg, der hinter der Wulfhaghenbrücke in die östliche Feld-

[1]) Hier stellten die Tucher ihre Rahmen auf.

[2]) Seit dem 13. Jahrhundert ist das forum veneris oder der »vrydagsmaerct« jeden Freitag besucht. Seiner Länge wegen wurden auch Turniere hier abgehalten.

mark als Feldweg rechtwinklig abbog. Die Beenhouverstraat strebte der Scipstalebrücke[1]) zu über die Iperlee. Über jene trieb der Viehzüchter der Gegend zwischen Ostende, Blankenberghe Vieh zum Freitagsmarkt, von der Ostender Straße abbiegend. Doch weder sie noch die über die Löwenbrücke verlängerte Geerwynstraat kamen in Betracht für eine Torgründung in der Enceinte von 1300.

Abb. 95. Brügge, Die Karmeliterstraße.

Die Ezelstraat, altes diverticulum, führte an Stelle der späteren Tore über einen Arm der Iperlee, die von hier in nordwestlicher Richtung zur Grafenstraße floß. Diese hieß schon porta asinorum 1282. Wie im Sektor Bouverie und Minnewater die Boterbeke zum großen Wallgraben wurde, so hier die verstreuten Wasser der Iperlee. Gepflastert ward die Ezelstraat erst dann, als die große Umwallung beschlossen war. Ursache für die verhältnismäßig späte Bebauung, die sich in rippenförmigen Querstraßen nach Nordosten auf die Georgstraße, die Verlängerung der Vlamincstraße, ausdehnte, war niedriger, von Wasserläufen durchnäßter Moorboden, der an Sint-Gillis Waterland stieß. Nach Westen lief eine Sackgasse, in veteri sacco (1284), die sich erst ein Jahrhundert später zur Beenhouverstraat öffnete. Übrige Querstraßen stießen bis zur Rame vor. Ähnlich wie den Arm der Iperlee an der Eselstraße vor der großen Umwallung ein pons mit progugnaculum schützte, so auch bei der Georgstraße, am Dulleweg über die Iperlee. Hierauf bezieht sich das bisher unerklärte Cuttelwycport, das man in den Stadtakten nur kurze Zeit 1290—1300 findet. Die lag kurz vor dem späteren Vlamincdamm, der seit der großen Umwallung den Dulleweg schnitt. Grund für den Damm war die Überschwemmungsgefahr der niedrig gelegenen Stadtteile St. Gillis und Georg. Ihr zu wehren entstanden Wulfshagedamm an der Beenhouverstraat, Vlamincdamm bei der Georgstraße und Clarendamm bei St. Clara. Da hierdurch die Clarastraße, welche die Scepbrücke über die Iperlee schlug, auch geendet wurde, bog sie weiter zum Leonhardstor und erhielt so nachträglich den Charakter einer wichtigen Diagonalstraße.

Der Bebauung Reichweite galt es, die neue Enceinte anzupassen. Man hat behauptet, die Stadt hätte hierbei erstaunliche Voraussicht gezeigt, da sie die Entwicklung künftiger Jahrhunderte vorausgesehen hätte. Das ist ebensowenig richtig, wie die Behauptung, Brügge hätte im 14. Jahrhundert 250000 Einwohner gehabt[2]). Die Verhandlungen über die letzte Umwallung, die mit

[1]) Scipstale ist bekannt seit 1176 als Hof an einem Steg über die Iperlet.

[2]) Man schließt diese Zahl aus einem Schreiben des Papstes Innocenz IV. an den Bischof von Térouane vom 22. 5. 1247, in dem er erwähnt, daß der Magistrat von Brügge geschrieben habe, 4 Pfarren seien zu wenig für ungefähr 200000 Seelen (Diegerick, Inv. Ipers I. 64). Den Verlust von 24000 Bürgern durch die Pest von 1438 berechnen die Chronisten der Zeit mit $^1/_7$ der Gesamtbevölkerung. Beide Zahlen scheinen mir übertrieben. Eine Steuerliste vom 30. 6. 1537 zählt 14683 Haushaltungen auf.

Abb. 96. Brügge, Der Gerberplatz auf dem Braemberg.
(Gemälde d. 17. Jh. im Archäol. Mus.)

großen Opfern für die Stadt verbundenen Kosten — rund 10000 lb. im Jahre 1297 die ohne Anleihen bei den italienischen Banken Peruzzi und Bardi nicht aufgebracht werden konnten, sind vom kühlsten, nur mit den Drängnissen der Gegenwart rechnenden Kaufmannsgeist beherrscht.

Im Norden benützt man die Iperlee etwa vom Schmiedetor bis zum Leonhardstor. Die Stadtrechnungen lassen erkennen, daß es sich hier um Vertiefung vorhandener Wasserläufe handelte. Von der Bouverie zum Minnewater floß ein Arm der Boterbeke. Verbindung beider mußte die Düne kreuzen und erklärt sanften Knick der Umwallungslinie am Bouverietor. In der Tendenz der Stadtumwallungen jener Zeit zur Kreisform und der Reichweite der Bebauung der südöstlichen Ausfallstraßen, ist die Form des Walles begründet. Den Brüggern schien wichtiger, die Wasserversorgung, das ingenium[1]) mit sämtlichen Wasserhäusern, die 20 Brunnen durch Pumpwerk speisten, einzubeziehen als die nahen Kirchen Heiligkreuz und St. Katharina, deren Gemeinden durch die Umwallung zerschnitten wurden.

Befohlen wurde die Umwallung 1297 durch Philipp den Schönen und seinen General, den Sire von Nesle. Der Stadt Opfer waren ungeheuerlich, den 6,789 km langen Graben

[1]) Die noch jetzt an der Schmiedeport, Heiligkreuz, Eselsport, Genterport erkennbare große monumentale Form verdanken die Tore der Bauperiode von 1361—1363 (vgl. die Rechnungen Arch. de la Ville de Bruges und Verschelde, les anciens architectes de Brügges in Ann. d'Em, XLIII). Matth. Sapherr und Joh. Slabbert errichteten das Schmiedetor 1367—68. Aehnlich Bouverie und Eselstor, aber geändert wurde 1385, 1392 und 1433. Brügges größter Baumeister Jan von Oudenard gab den Toren Heiligkreuz und Genter Tor und St. Katharina zwischen 1402—1430 ihre endgültige Form. Häpke täuscht sich also sehr, wenn er den heutigen Toren ansehen will, wie ihre Form durch die Not der Zeit um 1300 bestimmt wurde.

herzustellen. Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, die technische Durchführung zu schildern, die ganz in den Händen der Stadt ruhte. Sieben große Brückentore schließen den Gürtel und zwar das Bouverietor die Bouverie, das Schmiedetor die Schmiedestraße, Leonhardstor den Weg nach Dudzeele, Speiporte den nach Damme und die Reye, Heilig Kreuztor die Lange Straße, Genttor die Gentwege und Katharinentor den Kortryckschen Steinweg. Zwischen Speiporte und Leonhardstor liegt noch das kleine Brückentor, das Nicolastor oder das Coolkerksche Tor. Von den letzten drei Toren existiert nichts mehr. Sie waren kaum hergestellt, als der Frieden von Athis sur Orge 1305 den Städten Gent, Lille, Douai und Brügge auferlegte, die festen Tore zu schleifen. Verhandlungen bestochener Unterhändler retteten einige Tore, die 1337—1338 wieder hergestellt wurden. Im selben Jahre wurden die zugeschütteten Gräben wieder vertieft und 1382—1415 der Cingel, der zweite Graben, um den ersten gelegt. Man führte aus naheliegenden Gründen besserer Verteidigung jetzt die äußersten Straßenenden etwa 60—70 m über den Wall zwischen Cingel und ersten Graben, knickte also durch kurzstreckige Straßenverlegung zweimal die Zugangsstraße, den anrückenden Feind in der Flanke fassen zu können. Der Verkehrsbequemlichkeit wegen zeigt der Plan des Marc Gerardus bei einigen Toren außerdem noch einen gerade auf das Tor zulaufenden hölzernen Steg, der im Falle der Not leicht abgebrochen werden konnte.

Abb. 97. Brügge, Der Fischmarkt.

Hiermit hat sich die städtebauliche Entwicklung vollendet, vom Formwillen einer großen, in ihren Grundsätzen und Anschauungen einheitlichen Zeit vorgeschrieben, durch einen Ring eindrücklichster Form umschlossen. Ein Symbol, denn der kommenden Jahrhunderte Tun bedeutet nichts als Zutat, Eingriff oder Zerstörung an einem zu Ende gebrachten Kunstwerk. Und zu neuer Richtung der Entwicklung fehlte bis heute innerer Anlaß. Die Ursachen für beginnenden Verfall der Stadt, die sich wie eine alternde Schöne mit Schmuck und Prunk umgab, die große Tragödie der Versandung der Kanäle, das Hindämmern durch Jahrhunderte, die jüngste Hoffnung der letzten Zeit, anknüpfend an Pläne des 16. Jahrhunderts und die neue größte Enttäuschung seien noch kurz skizziert.

BRÜGGES VERFALL

Brügge beginnt den Kampf unbändig freiheitlichen Bürgertums gegen Frankreich und seine Helfer im Adel durch die Mette vom 25. Mai 1302. Doch die Erfolge der unvergeßlichen Sporenschlacht vom 11. Juli desselben Jahres lassen sich nicht wahren. Neue Ströme Blutes, neue Kriegszüge, neue Schulden. Während des ganzen 14. Jahrhunderts kommt Brügge nicht zur Ruhe. Der mehr als hundertjährige Krieg findet die Stadt meist auf seiten Englands, von dessen Wollen Wohl und Wehe abhängen. 1340 siegen Engländer und Flamen zu Wasser

Abb. 98. Brügge, Blinde Eselgasse.

bei Sluis, 1346 zu Lande bei Crécy. Da verlor auch Ludwig von Nevers, der bürgerlichen Freiheit erbittertster Feind, sein Leben. Die günstige Gelegenheit, gräfliche Herrschaft ganz zu beseitigen, hindern Neid und Eifersucht zwischen Brügge, Gent und Ypern. Der Erbe des Gefallenen erscheint, Ludwig von Maele. Diplomatische Neutralität sichert Brügge für kurze Zeit erneute Wolleinfuhr und stärkt den Handel. Des Grafen verschwenderisches Leben verlangt von den Städten unerschöpfliche Hilfe. Brügge zahlt und erhält zum Lohn die Erlaubnis, einen Kanal vom Minnewater zur Lys zu graben. Gent fühlt sich benachteiligt und hindert die Arbeiten mit Gewalt. Ganz Flandern erhebt sich gegen den Grafen, der Frankreichs Hilfe anruft. Am 27. November 1382 werden die Flamen bei Westroosebeeke entscheidend geschlagen. Die Gemeindefreiheit erleidet tödlichen Schlag. Erschöpft, geschwächt kommt Flandern und damit auch Brügge an die Herzöge von Burgund. Die sind Hauptstütze Englands im Kampfe gegen Frankreich. Nach Philipps des Guten Frieden mit diesem (1435), wird England sein größter Feind. Brügge zum Aufstand gegen Philipp getrieben in einen ungleichen Kampf voll Treulosigkeiten, Hinterlist und gebrochener Schwüre, muß im Dezember 1437 furchtbar büßen. Die wichtigsten Rechte werden genommen. Noch einmal weckt des Burgunders Initiative und weise Staatskunst den eingeschlafenen Handel. Die alten Quellen des Reichtums fließen reicher denn je, die Sehnsucht nach alten Rechten kehrt zurück, aber ohne einstige Schwungkraft, das Ziel zu erreichen. Es sind schon alte Geschlechter, deren Söhne in Philipps Sohn, Karl dem Kühnen, zu mächtigen Gegner finden.

Abb. 99. Brügge, Brücke hinter Liebfrauen.

Als er 1477 vor Nanzig fällt, weigern sich die Brügger, die Totengebete für ihn zu verrichten. Und seiner Erbin Maria huldigen sie erst, als sie alle ihre früheren Rechte bestätigt hat; das erinnert noch einmal an die Zeiten Dampierres. Mit Marias zu frühem Tod beginnt neuer Aufstand, Frankreich hilft Brügge, aber Maximilian wird Herr der Lage. Und jetzt ist Brügges alte Freiheit für immer dahin.

Die tieferen Gründe für die mangelnde Widerstandskraft der Brügger gegenüber den äußeren Geschehnissen liegen in Brügges Kampf um das Meer. Um 1450 wurden die Schwierigkeiten im Twyn erdrückend. Die Versandung ging schnell und unaufhaltsam vor sich. Die Stadt ernannte eine Kommission. Ihr gelangen einwandfreie Erhebungen über die Gründe der Versandung. Überall hatte man das angeschwemmte Land eingedeicht, ohne an die Folgen zu denken. Die großen Polder zwischen Damme, Sluis und Oostburg verschmälerten die Wasserstraßen. Ebbe und Flut, die früher die Rinne auswuschen, verhinderte jetzt die Eindeichung. Die Strömung geringer Wassermengen reichte nicht mehr zum Wegspülen von Schlamm und Sand. Unaufhaltsam wurden die Fahrrinnen enger und seichter. Es führt zu weit, alle abenteuerlichen Pläne zu erwähnen, die keine Hilfe brachten. Den einzigen, wirklich genialen Plan des Malers Lanzelot Blondeel, einen neuen Kanal zu graben, der zwischen Blankenberghe und Heyst münden sollte, achtete man nicht. Erst das 19. Jahrhundert kam auf ihn zurück.

Es war alles umsonst, Antwerpen trat an die Stelle Brügges, 1495 stehen in Brügge 4—5000 Häuser »vagues, closes et venans en ruyne«. Schon seit 1417 hatte die Stadt das Bürgerrecht

Abb. 100. Brügge, St. Salvator vom Turm der Liebfrauenkirche aus.

zu erwerben verbilligt. Am 24. Januar 1440 noch einmal, weil die Stadt: »a esté et est fortement desieure dépeuplé par suite des chevauchées guerrières«. Im Jahre 1450 abermals und 1490 kostet das Bürgerrecht nur noch 5 große sous »up hope de stede daerby te populeerne«. Unwirksame Mittel[1]). Fünf Jahre später trug die Stadt bei einer Einnahme von 60—70000 écus eine Schuldenlast von 600000 écus. Und trotzdem welcher Luxus, welcher Prunk! Seit Beginn des 15. Jahrhunderts schmückte sich die Stadt mit allen Künsten. Schon 1290 hatte

[1]) Eines Tages (1477) beschloß man alle Privilegien, mit denen man im 15. Jahrhundert den Zuzug der Fremden gelockt hatte, wieder zu erneuern. Als 1495 die Biskayer und Spanier Brügge verlassen wollten, kaufte die Stadt Häuser, riß sie nieder und baute ihnen große Kontore, ähnlich wie 50 Jahre vorher den Oosterlingen.

Abb. 101. Brügge, Palast des Vryen, Rückseite.

man die Brunnen mit bemalten Figuren gekrönt. Seit 1376 beginnt man die Fassaden zu verzieren und zu vergolden, die Farbe gibt der Architektur ihren höchsten Ausdruck. Im 15. Jahrhundert ist der gute Geschmack, die Liebe zu den Künsten Kennzeichen der alten Familien, die früher Wagemut und Unternehmungslust auszeichnete. Das allgemeine Schicksal der alten Familien, die Dekadenz der Geschlechter zeitigt ihre wunderbaren Blüten, Brügges Reichtum und Kunstliebe locken die Künstler. Der Rat der Stadt gibt das beste Beispiel. Aus der Fassade des Rathauses wird eine in allen Farben schimmernde, von Gold gleißende Darstellung der großen Geschichte Brügges. Die besten Künstler, die die Welt hervorgebracht hat, arbeiten hier. Jan van Eyck bemalt die Figuren der flandrischen Grafen. Am Ende einer Sackgasse errichtet die Stadt eine schön aufgestellte blinde Mauer. Und »tot chieraet van de stede« schmückt man diese Wand mit Zinnen und geschnitzter Pforte. Als im Jahre 1458 Aeneas Silvius Piccolomini, der spätere Papst Pius II., nach Brügge kam, schreibt er: »Brügge ist eine der drei schönsten Städte, die ich je gesehen habe. Sie verdient Mariastadt zu heißen.« Man muß dies alles wissen, die rührende Sorgfalt kennen, mit der sich die Stadt in schweren Kriegszeiten um ihre Schönheit kümmerte, jede Straßenecke mit einer gut geschnittenen Statue der Maria zierte und genaue Anweisungen gab, an welchen Tagen und Stunden die geweihten Kerzen vor jedem Bild zu entflammen seien, damit Brügge, ein bestirnter Himmel, seine Schönheit durch die Nacht leuchte. Man muß auch um Burgunds Reichtum wissen, dieses Hofes rücksichtslose, schamlose Lebensfreude,

Abb. 102. Brügge, Die Umwallung im 17. Jahrhundert.

seine Extravaganz, seine südliche, offene dionysische Art, der Macht und der Schönheit alle Tugenden zu opfern, dennoch jene seltsame Frömmigkeit besitzend, die des Bastards Lieder durchglüht und die uns ein Gemisch von Frivolität und Bigotterie scheint und in seinem Wahlspruch, der alle seine Bücher zierte, sein Symbol fand:

»Que toute joye et tout honnours
Viennent et d'armes et d'amours.«

Man muß in des Commynes Memoiren des Herzogs Karl Briefe aus Rom lesen[1]) und das Fest des burgundischen Einzugs in Ryssel[2]), wie es Olivier de la Marche schildert:

»A un poteau, l'on voyait bien tenu par une chaîne, un lion vivant qui gardait une belle figure de femme nue, vêtue de ses cheveux par derriére, par devant enveloppée pour cacher où il appartenait d'une serviette déliée escripte de lettres grecques — cette figure de femme jetait de l'hypocras par la mammelle droite — il y avait un autre entremets d'un petit enfant tout nu qui pisoit eau rose continuellemten — le grand spectacle mondain fut celui de Jason conquérant de la Toison d'or.«

Unter solchen Auspizien ist das Zusammentreffen Flanderns und Burgunds als im glück-

[1]) Comm. Mém. éd. Dupont, t. III, 385.
[2]) Legrand, Hist. de Louis XI, fol. 76 (Bibl. royale, Paris).

ANSICHT DER STADT BRÜGGE AUS DEM BRESLAUER FROISSART

lichsten Moment gegenseitig möglicher Steigerung einzuschätzen, um den Einfluß neuer südlicher Lebensauffassung, die der Renaissance die Wege ebnete, zu fühlen. Und all dies vor Augen wird man verstehender vor das große Brügger Wunder um die Mitte des 15. Jahrhunderts treten, die Malschule des Jan van Eyck, und ahnen, daß dieser Stadt Nährboden hierzu nötig war, die fremden Einflüsse, die italienischen Beziehungen der Burgunder, die Hofluft, die Fürsten, die Bücher und Kunstwerke sammelten, der grenzenlose Reichtum, jahrhundertelanges Aufspeichern in altgewordenen Handelshäusern, dies Zusammenströmen aller Welten, um diese einzigste Blüte der Kunst, diese Inkarnation des Brügger Daseins überhaupt hervorzubringen. Dann erfühlt man vielleicht vor dem Bildnis des Arnulfini und seiner Frau, die träumerische Grandezza, die melancholische zarteste Feinheit fern aller Alltäglichkeit, die innere Morbidität der Zeit, die auflösende Dekadenz. Brügges Zeit ist um, die fremden Nationen gehen nach Antwerpen, Zegher van Maele hat auf drei langen Seiten seiner Beschreibung Brügges die Namen der Vornehmen niedergeschrieben, die am Ende des 16. Jahrhunderts Brügge verlassen. Da ziehen die Oosterlinge, die Portugiesen, die Bretonen, die Schotten, die Spanier aus Castilien, Biskaya und Navarra. Brügge wird leer, für die Taten der großen Zeit Karls V. ist die Stadt nur noch gelegentliche Bühne, seine Pracht ein Requisit mehr im Reich, in dem die Sonne nicht mehr unterging. Der Bildersturm braust auch über Brügge dahin. Flanderns Schicksal als Schlachtfeld und Mordspelunke unter Granvella, Alba und Requesens teilt Brügge. Es kommt kein selbständiges Handeln mehr hoch, Brügge läuft mit, bald hier, bald beim Gegner. Ich übergehe die politischen und wirtschaftlichen Veränderungen, sie haben keinerlei Wirkung mehr auf die städtebauliche Entwicklung. Die ist abgeschlossen. Während mehrerer Jahrhunderte kann von irgendeiner wichtigen städtebaulichen Änderung keine Rede sein.

Erwähnt seien kurz: Befestigung der Stadt zwischen 1578 und 1631 durch Ravelynen, in den heutigen Wallanlagen noch fühlbar, der Handelshafen am Austritt der Reye aus der Stadt, der Kanal nach Ostende und die Coupure, Kanal zwischen Färberreie und Umwallung von 1300. (Vgl. Gesamtplan.) Auch die Erbauung des Stübbenquartiers im Anschluß an den im Jahre 1895 genehmigten Kanal Brügge-Heyst gab keine Entwicklungsmöglichkeit. Man legte von vornherein durch kurzsichtige Wahl der Örtlichkeit für die Neustadt auf einer durch Kanal und Graben umgürteten Halbinsel starre Fesseln an. Heute liegt Brügge alt unter der grauen Asche der Zeit, fern, so fern dem strahlenden, ewigjungen Glück des brausenden Meeres.

Rückblickend scheint es mir wichtig, aus dem Besonderen des Falles Brügge ins Allgemeine zu gelangen, als ob das bisher Gesagte, Berücksichtigung der in der Einleitung genannten Faktoren nicht genüge, es vielmehr darauf ankäme, aus dem gewordenen Grundriß der Stadt das stilpsychologische Gesetz abzulesen, das ihn schuf. Die Faktoren hätten unendlich viele Erscheinungen formen können. Die jeweiligen, unter sich ähnlichen scheinen gemeinsamem Gesetz unterworfen, das Allerweltsworte wie malerisch, unregelmäßig oder gewachsen, nicht erklären. Klar spricht aus antikklassischem Stadtplan das Stilgesetz. Klassischem Gefühl floß Leben hell, einfachste Gegenwart, apollinisch. Die Natur barg kein Geheimnis, nachdem sie zum Gott ward. Der Gott ward Mensch, philosophisches System, dessen heitere Gesetzmäßigkeit Unruhe dualistischer Zweifel ausschloß. Sinnliche Anschauung ward Plastik, Organismus im Stadtbau verlangte eindeutigste Umgebung, in der ein Teil das System verriet, sich alles im voraus fühlte und dem Wanderer »die antwortenden Gegenbilder« in steter beseeligter Harmonie entgegentraten. Das Ziel erreicht, bestürzte nicht, sondern löste Befriedigung vor anmutiger Ordnung aus.

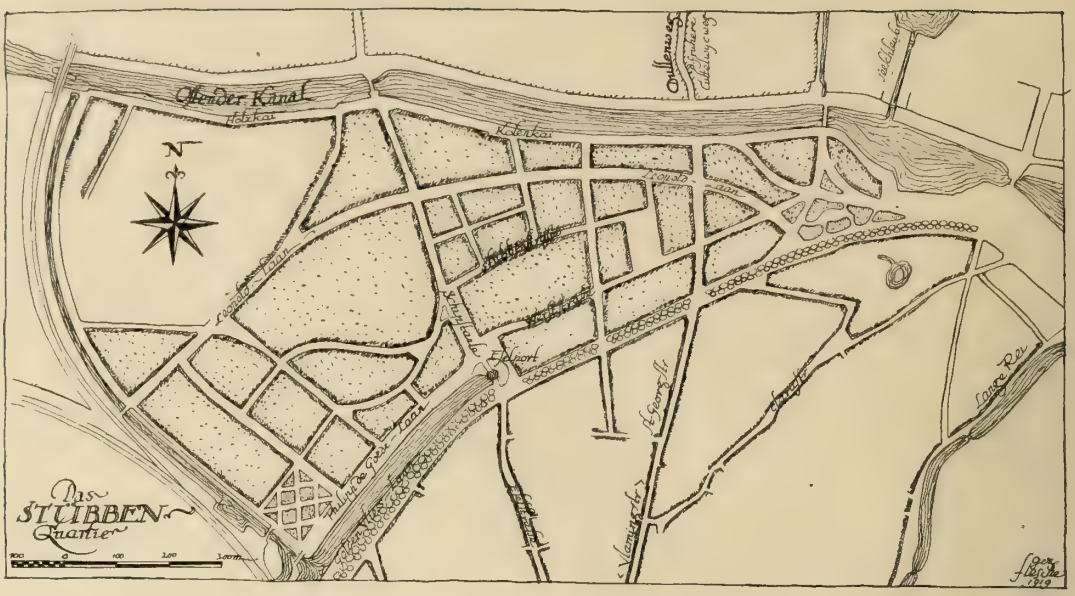


Abb. 103. Brügge, Das Stübben-Quartier.

Und der mittelalterliche, der gotische Mensch? Die nordische Literatur kennt nicht Vertiefung in ruhende Zustände, dramatisch reißt Handlung, rastlose Tat, gesteigerte Wiederholung von Ereignis zu Ereignis und schon am Ziel sinkt alles zurück zu neuem unerhörten Aufschwung. Dualistische Zweifel — die Scholastik macht hieraus System nie beglückten Glücksuchens — setzen den gotischen Menschen in Gegensatz zur Natur. Beim Versuch, die bis zum Gespenstischen dräuende Wirklichkeit zu erfassen — beim Stadtbau reagiert sie auf kleinsten Anreiz — drängt es ihn zur Abstraktion, zur Expression im Geistigen. Die in unseligem Verhältnis zur Umwelt Ausdruck suchende Sehnsucht zwingt in Bewegungspathetik, die alle Linie lebend macht.

Die Nachgiebigkeit, mit der Brügges Straße der Bodenbeschaffenheit nachgeht, ausweicht, wurde betont. Sie muß dem, der hierin nicht Gesetz ahnt, erstaunlich erscheinen, wenn er gleichzeitig sieht, wie der mittelalterliche Mensch Schwierigkeiten, deren er Herr werden wollte, spielend überwand. Nicht genug, daß die Straße das kleinste Hindernis berücksichtigte, sie übertrieb es, betonte es durch gewählte Fluchtwahl, schöpfte neuen Ansporn zu neuer Richtung und machte aus ihm eine, Gelegenheit auf eine leidenschaftliche Art durch Verbreiterung oderVerengerung, die Abstraktion des Bewegungsfaktors pathetisch auszudrücken. Man empfindet an jedem dieser Brechungspunkte, wie die gleichsam verhaltene, gesammelte Energie mit erfrischter Kraft in neue Richtung übergeht. Die Linie wird zugunsten geistigen Ausdrucksbedürfnisses entgeometrisiert.

In der Klassik verhält sich der Straße Richtung zum Ziel wie Säule zum Gebälk. Die Straße ist Teil im planimetrischen System, Einzelteile haben kein Eigenleben. Erst der point de vue, der endliche Platz, verleiht bedingten Wert.

Auch die gotische Straße hat Ziel, aber es wird nicht endlich und sichtbar versinnlicht, sondern durch die Straßenführung zu einer geistigen, inneren Sehnsucht, dem Blick kaum gewährt, wieder entzogen in wechselvollem, aufregendem Spiel zur Ferne hin. Es taucht auf, und verschwindet, um in der letzten Erscheinung mit der grenzenlosen Dynamik seines

ins Transzendentale gesteigerten Auftriebs grenzenlos zu beunruhigen und zu erschüttern. Nicht als klare Lösung des Wanderrätsels von Erscheinen und Verschwinden, sondern durch das Auftürmen neuer Rätsel in dem ewig unbefriedigten Dialog zwischen Mensch und Natur.

Um es kurz zu sagen, die klassische Straße erreichte durch die Richtung, die gotische trotz der Richtung ihre Wirkung und ihren Ausdruck, jene versinnlicht in der Straße das Ziel, diese vergeistigt es. Innerhalb der Straße wird das ins Unendliche verführte Raumgefühl durch ein beständiges Auf- und Abschwellen der Straßenbreite eindringlich gemacht, es ist unmöglich, die in fortwährender Bewegung wogende Flucht in ihrer Räumlichkeit einen Augenblick lang zu vergessen. An die Stelle der klassischen Straßenwand, einer aus gleichen Elementen addierten Einheit und Einfachheit tritt die Mannigfaltigkeit vielfacher Akzente, von denen jeder den Prozeß des Ganzen auf eigene Art wiederholt. So entsteht auch eine Rhythmik, aber eine aus unzähligen Bewegungsfaktoren bestehende, die jede in ihrer Erscheinung Einzelkraft ausdrückt und so die Straße auflöst in, wie man ergötzlich sagt, »auf Schritt und Tritt malerische Winkel und Ecken«.

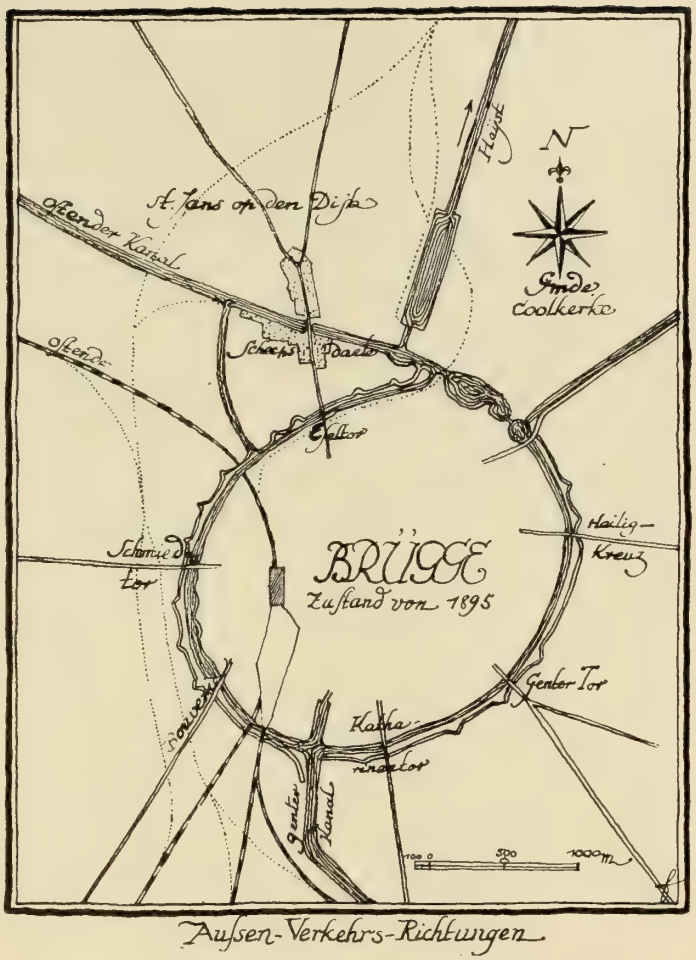


Abb. 104. Brügge, Straßenlinien.

Und aller Straßen Ziel sind Platz und Turm, der gotischen Sehnsucht beglückendste Form. Die Brügger Türme stehn auf und versinken, locken und drohen, sind tot und ewig und verführen immer wieder über Straße und Gasse zum großen Platz. Und hier verliert sich des Wanderers letzte innere Ruhe an die maßlose Weite und Höhe, in das Kristallisch-Himmlische der nie endenden Vertikalen, vom Golde der Uhrziffern durchglüht und dem Getöne der Glocken wie von Rauch durchwölkt und ahnt als letzte Erklärung der mittelalterlichen Stadtbaukunst den nordischen, abendländischen Willen zu solcher Erlösung von irdischer Schwere und himmlischer Sehnsucht.

Wichtigste Literatur: Annales de la Société d'Emulation pour l'Etude de l'histoire

des antiquités de la Flandre, Bruges 1885. — Archives de la Ville de Bruges. — R. Blanchard, la Flandria, étude géographique de la plaine flamande au France, Belgique et Hollande, Dunkerque 1906. — Brügger Itinerar, éd. Lelewel, Brux. 1857. — Bulletins de l'académie royale d'histoire, Brux. seit 1834. — Damhouder, Grootdadigheid der breedtvermaerde regeeringhe van de Stadt Brugge, Amsterdam 1684. — Delepierre, Précis analytique des documents des archives de la Flandre Occidentale, Br. 1840. — Duclos, Bruges histoire et souvenirs, Br. 1910. — La Flandre, revue des monum. d'hist. et des antiqu., Br. 1869—85. — Gaillard, Kronyk of tydrekenkundige Beschryving der Stad Bruge, Br. 1849. — Gilliodts Invent. des archives de la ville de Br. 1871—1878. — Gurlitt, Brügge, hist. Städtebilder Serie 3, Heft 2, Berlin 1912. — Häpke, Brügges Entwicklung zum mittelalterlichen Weltmarkt, Berlin 1908. — Auberti Miraei opera diplomatica et historica, Brux. 1723. — Monumenta Germaniae Scriptores — Pirenne, Hist. de Belgique, Brux. 1902. — Annales fratris minoris Gandensis, Paris 1896. — Rond den Herd, Bruges. — Sanderus, Flandria illustrata, 2. Ausg., 3 Bde. Haag 1732—1735. — van den Houtte, Essai sur la Civilisation flamande au commencement du XIIe siècle d'après Galbert de Bruges, 1898. — Vogel, Die Normannen u. das fränkische Reich (799—911), Heidelberg 1906. — Warnkönig — Ghedolph, Hist. de la Flandre et de ses instit. civ. et polit. jusqu' à l'Année 1395, Brux. 1835—1864. — Ausführliche Angaben bei L. Somville, Répertoire bibliographique à l'usage du Touriste en Belgique, Brüssel 1903, p. 100 und in der Bibliographie de l'histoire de Flandre in den späteren Bänden der Ann. de la Soc. d'Emulation. Eingehendes Literaturverzeichnis zu den einzelnen Monumenten unter »Brügge« in dem Katalogband der »Belgischen Kunstdenkmäler«.

Abb. 105. Kasten mit durchbrochener Gravierarbeit, rheinisch, 1. Hälfte 11. Jh.

V.

DIE GOLDSCHMIEDEKUNST DES RHEIN-MAAS-GEBIETES

Von MAX CREUTZ

Das gewaltige Gebiet der romanischen Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes in den künstlerischen und technischen Leistungen zahlreicher Einzelwerke, in den großen Reliquienschreinen von Köln, Aachen, Tournai einheitlich zu monumentalen Werken zusammengefaßt, kann in seiner Gesamtheit nur in wechselseitiger Beziehung zur architektonischen Anschauung des Mittelalters, aus ihrem inneren Zusammenhange heraus, verstanden werden. Denn diese Denkmäler sind selbst Architektur, sie bilden gleichsam kleine Modelle der kirchlichen Bauwerke. Wenn auch eine unmittelbare Beziehung oder Nachahmung zwischen den Schreinen und den steinernen Monumenten nur in allerdings wesentlichen, zum Teil grundlegenden Einzelheiten nachzuweisen ist, das künstlerische Prinzip der Gestaltung entspringt der gleichen Wurzel. Mehr noch, sie entsprechen einander wie Kern und Schale. Aus einer gemeinsamen geistigen Strömung entstanden, entfalten sie sich unter verschiedenen äußeren Bedingungen der Technik und des Materiales, aber diese gehorchen der gleichen schöpferischen Tendenz. Wie in einem Kristall sammeln sich die Strahlen des Lichtes in den Kostbarkeiten der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, deren schützende Gehäuse die kirchlichen Bauwerke darstellen.

Damit ist der leitende Grundgedanke der mittelalterlichen Kunst in seinem wesentlichen Elemente bezeichnet. Der große Lichtgedanke des „Lux ex oriente“ liegt mehr oder

weniger allen Denkmälern der mittelalterlichen Kunst zugrunde. In den Worten des griechischen Kirchenvaters Gregor von Nazianz bei der Beschreibung eines orientalischen Bauwerkes, die noch auf das Aachener Oktogon Karls des Großen Anwendung finden könnten, ist dieser Grundgedanke zuerst ausgesprochen: „Mit der Kuppel strahlt es von oben herab, umleuchtet mit reichen Quellen des Lichtes die Augenwunder, als wäre es wirklich des Lichtes Wohnstatt." Immer wieder, auch bei Gregor von Tours, ist die Rede von glänzendstem Baumaterial, vom Hinausstrahlen der Türen und Hallentore, von der Schönheit des Marmors, dem leuchtenden Strahlen des Goldes. Die besondere Hervorhebung des leuchtenden Glanzes ist nicht zufällig, sie entspricht dem Kerngedanken der religiösen Anschauung des Mittelalters.

Naturgemäß war das Gold als glänzendstes Material am stärksten geeignet, himmlischen Glanz mit irdischer Materie zu verbinden. Die Goldschmiedekunst steht daher im Mittelpunkt der religiösen und künstlerischen Anschauung des Mittelalters. Altartafeln, Leuchter, Reliquienschreine umfassen alle wesentlichen, künstlerischen und technischen Elemente der Architektur und Plastik, selbst die Malerei löst sich in Goldgrund und Schmelzarbeiten aus der Goldschmiedekunst heraus, derart, daß die einzelnen Zweige künstlerischer Betätigung gleichsam aus der Goldschmiedekunst, ihrem gemeinsamen Nährboden, entsprießen. Die kirchlichen Baudenkmäler stehen mit dem künstlerischen Prinzip der Goldschmiedekunst, ihrer Struktur und dekorativen Verkleidung nach, in engem Zusammenhange. Die Plastik des Mittelalters ist im eigentlichen Sinne Goldschmiedeplastik von den gold- oder silbergetriebenen Reliefs und Statuen bis zu den polychromierten Holzplastiken des späteren Mittelalters und die Malerei entwickelt sich unmittelbar aus dem Mosaik von Hell und Dunkel, von Glanz und Spiegelung. Naturgemäß darf daher in der mittelalterlichen Kunst nicht so sehr die greifbare formale Struktur der einzelnen Schöpfungen ins Auge gefaßt werden, sondern der negative Glanz, der sich „einem Augenwunder gleich" im Auge entzündet und unabhängig vom Material wie eine Gloriole das Fluidum des Lichtes ausstrahlt. Wenn Bischof Bernward von Hildesheim nach der Inschrift seiner Leuchter sagt: Diese Leuchter sind „weder aus Gold noch aus Silber, sondern so, wie du siehst", so können diese Worte nur im gleichen Sinne gedeutet werden.

Die Werke der mittelalterlichen Goldschmiedekunst verlangen daher eine von der bisherigen grundsätzlich verschiedene Art der Betrachtung, und vorwiegend unter jenem Gesichtspunkte soll hier ein so umfangreiches Gebiet auf dem gemeinsamen Hintergrunde umrissen werden.

Die Seele der romanischen Goldschmiedekunst bildet die Gravierung, sie ist nicht nur rein zeichnerisch für die Fläche der Metallplatte das Mittel der künstlerischen Darstellung, sie bildet gleicherweise den Grundriß der Schmelzplatten und hilft wesentlich mit, die Herausarbeitung der plastischen Gestalten zu bewerkstelligen. Man darf die gravierten Striche in einer metallenen Fläche daher nicht nur rein technisch werten, ihrem Wesen nach rein künstlerisch bilden die gravierten Linien Licht- und Schattenfurchen zugleich und bergen daher im Keime Prinzip und Grundlage der romanischen Goldschmiedekunst. — Der Gravierstil entwickelt sich im 11. und 12. Jahrhundert aus dem vorwiegend malerischen Stil der ottonischen Kunst, ihrer auf Lichtwirkung hin gearbeiteten Treibtechnik, parallel mit der Entwicklung eines zeichnerischen Stiles der romanischen Buch- und Wandmalerei. Die Hauptgruppe der rheinischen Gravierarbeiten ist auch vom Verfasser verschiedentlich

zusammengestellt[1]). Es sind jene Arbeiten, die von der Reichenau ausgehen und in verschiedenen rheinischen Werkstätten bis nach Trier und Essen, in Regensburg und Bamberg ihre Fortsetzung finden. Wie auf dem Rande der Baseler Altartafel, dem Essener Schwert, der Platte eines Tragaltars im Münchener Nationalmuseum zeigen diese Arbeiten feingezeichnete Ranken mit Tieren belebt. Ein Kästchen dieser Art tauchte vor einigen Jahren aus der Gegend von Kassel im Kunsthandel auf und unter (Abb. 105). Nach dem Rezept des Theophilus ist der Grund ausgestochen, zuweilen mit einem Seidenstoff unterlegt, um der leuchtenden Kontrastwirkung zum Hintergrunde willen. Der frühste Wirkteppich[2]) aus St. Gereon in Köln mit Greif und Stier, der in der Zeichnung dieser Gravierarbeit nahesteht, zeigt die koloristische Tendenz dieser Arbeiten in der Art des Zellenemail in Gold, dessen wertvollstes Dokument sich in der Platte von St. Severin in Köln aus dem Ende des 11. Jahrhunderts erhalten hat. Die feinen Goldstege auf der Darstellung des St. Severinus, ausgefüllt mit durchsichtigem Schmelz, erinnern an die Gravierarbeiten der nachottonischen Zeit in der Art der gravierten Platte mit dem hl. Gregorius vom Sakramentar Heinrichs II. aus Regensburg (München). Die reich mit Gold und Edelsteinen geschmückten Buchdeckel der karolingischen Zeit, die ottonischen Arbeiten im malerischen Kolorismus auch der Buchmalerei, ihrer Schrift und Ornamentik, wirken bis in die Zeit um 1100 nach. Die gravierte Platte des Codex aureus der Abtei Prüm in der Trierer Stadtbibliothek aus dieser Zeit mit gravierten Darstellungen des thronenden Heilandes, König Pipins, Kaiser Karls und der Könige Ludwig des Deutschen, Lothars und Karls des Kahlen, zeigt in reicher Beschriftung noch den ottonischen Gravierstil, wie er sich auch auf dem Tragaltar im Cluny-Museum und der Sammlung Martin le Roy wieder-

Abb. 106. Gravierte Platte eines Tragaltars im Cinquantenaire-Museum in Brüssel, rheinisch, 2. Hälfte 11. Jh.

[1]) M. Creutz, Kunstgeschichte der Edelmetalle, Stuttgart 1909, S. 128 ff., und Zeitschrift für christliche Kunst, 1908, Nr. 6.

[2]) H. Schmitz, Bildteppiche, Berlin 1919, Abb. 20.

findet. Dieser Gravierstil kann als unmittelbare Vorstufe zu den rheinischen Gravierarbeiten der Kölner Schmelzkünstler Eilbertus und Fredericus aufgefaßt werden. Hierhin gehört auch der Beschlag eines Kastens der Sammlung Lanna im Berliner Kunstgewerbemuseum, durchaus ottonisch im Charakter des 11. Jahrhunderts, der den Kölner Gravierarbeiten besonders naherückt[1]). In Sachsen findet dieser Stil seine besondere Ausgestaltung in den Werken des Rogkerus von Helmarshausen, in Fritzlar und Hildesheim, die zu Köln und Trier in reicher Wechselwirkung stehen[2]). Im Cinquantenaire-Museum in Brüssel befindet sich die gravierte Platte eines Tragaltars mit gravierten Ranken in der Art der Akanthusranken der Tuotilotafeln von St. Gallen, mit Darstellungen der Paradiesesflüsse aus ottonischen Traditionen heraus und geflügelter Engel, die als Vorstufe zu den Emailplatten der Engel des Kölner Maurinusschreines gelten können (Abb. 2). Auch die gezackten Blätter, die Rankenvoluten der Kölner Fredericusgruppe sind hier in ihrer Entstehung vorgezeichnet, Elemente, die naturgemäß in der persönlichen Veranlagung der Kölner Schmelzkünstler eine besonders lebendige Prägung, vor allem in der überlegenen Gravierung der Gestalten, der Wiedergabe einer starken Bewegung finden. In den ottonischen Buchmalereien, etwa dem Evangelienbuch des Erzbischofs Egbert von Trier, gemalt in der Reichenau (Trier), dem Evangelienbuch Ottos III. aus der Reichenau (München), ist dieser Gravierstil vorgebildet, in der Art, wie die Gewandung, flügelartig und symmetrisch ineinandergreifend, über die Knie der sitzenden Gestalten sich hinzieht. Essen mit dem reichen Schatz ottonischer Goldschmiedearbeiten bildet in seiner Werkstatt die Vermittlung zwischen den rheinischen und sächsischen Werkstätten. Den Höhepunkt erreicht dieser zeichnerische Stil, aus architektonischem Denken heraus, mehr und mehr bodenständig werdend, im Zusammenhange mit der architektonischen Ausgestaltung der ursprünglich einfachen Platten, Buchdeckel und Reliquienkästen zu monumentaleren Bauwerken im Stile der Kirchenbauten. Der Maurinusschrein in Köln mit den Emailplatten seiner Engel, vor allem die zahlreichen gravierten Platten des Aachener Kronleuchters mit Darstellung der Seligkeiten bezeichnen den Höhepunkt dieser Entwicklung. Einige Gestalten des Aachener Kronleuchters stehen den Emailplatten des Fredericus vom Maurinusschrein und seinen übrigen Arbeiten so nahe, daß seine überlegene künstlerische Veranlagung unbedingt als mitwirkend angenommen werden muß. Naturgemäß können diese umfangreichen Arbeiten nicht alle von einer Hand ausgeführt sein. Mag der oft genannte Wibert immerhin mitausführender Künstler des Aachener Kronleuchters sein, vor allem erscheint es wichtig, die verwandten zueinander gehörenden Gruppen einheitlich zusammenzufassen. In diese Gruppe gehört weiterhin die gravierte Silberschüssel mit der Taufe Friedrich Barbarossas im Museum in Weimar, ursprünglich in der rheinischen Sammlung des Kanonikus Pick in Bonn.

Wenn man die Grundlagen der rheinischen Goldschmiedekunst derart in der Gravierung als Unterlage für den Grubenschmelz, der für größere Werke das Zellenemail in Gold ablöste, zurückverfolgt, so ist weiterhin eine parallele Gruppe festzustellen, die in plastischer Hinsicht von ähnlicher Bedeutung scheint: die rheinischen Elfenbein-Arbeiten der Kölner Schnitzerschule des 11. und 12. Jahrhunderts[3]). Die Elfenbeintafel im Essener Domschatz

[1]) L. Strauß, Zur Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Kölner Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts, Straßburg 1917, S. 33.

[2]) M. Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland, Köln 1910.

[3]) M. Creutz, Zeitschrift für christliche Kunst XXI, 1908 und XXIII, 1910: Der Schatz von

Abb. 107.
Thronender Christus von einem Buchdeckel im Kölner Kunstgewerbemuseum, Köln, um 1170.

Abb. 108.
Thronender Christus aus einem Codex der Kölner Dombibliothek, um 1175

Abb. 109. Niellokuppe eines Kelches im Erzbischöflichen Museum in Köln, um 1185.

eine verwandte Tafel in St. Maria Lyskirchen, Elfenbeine in Darmstadt, im Erzbischöflichen Museum und im Kunstgewerbemuseum zu Köln besitzen neben der Priorität die künstlerische Überlegenheit gegenüber der derberen Gruppe von Elfenbein im Kensington-Museum und dem Utrechter Buchdeckel, deren Ursprung an der Maas vieles für sich hat. So ist beispielsweise die Entstehung der Randornamentik des Palmettenfrieses offensichtlich aus dem ottonischen Akanthusfries der Kölner Schule hervorgegangen. Köln ist hier der gebende, nicht der nehmende Teil, ein Umstand, der wichtig ist für die Bedeutung, welche diese Arbeiten in ihrer Einwirkung auf den Stil der romanischen Steinplastik am Niederrhein einnehmen. In ihren frühen Erzeugnissen auf gleicher Stufe stehend mit den ottonischen Goldschmiedearbeiten (Aachener Altartafel) findet sich der gleiche Stil wieder in den frühen Steinplastiken von Brauweiler[1]) und der Bilderreihe der Kölner Holztür von St. Maria im Kapitol, die unmittelbar aus dieser Elfenbeinkunst hervorgegangen sind. (Vgl. die Durchbildung der Gliedmaßen unter der glatt herunterfallenden Gewandung.) Ihren Höhepunkt erreicht diese Schnitzerschule in den zahlreichen vollendeten Figuren der Kölner Kuppelreliquiare in Wien und London. Daneben läuft eine Folge von primitiveren Werkstattarbeiten (Reliquiar in Stuttgart und Frontale in Fritzlar), die gleichfalls auf Köln zurückgehen, und sich deutlich von dem weicheren, scheinbar französischen Stile unterscheiden. In den genannten Gravierarbeiten und dieser Elfenbeingruppe besitzen wir ein umfangreiches Material, das in der Goldschmiedekunst gleichsam ineinandergreift, den Stil der Goldschmiedeplastik erklärlich macht.

Die Gestalten des Viktorschreines in Xanten von 1129 sind nur aus diesem Zusammenhange heraus zu erklären, doch spielt hier schon der gerillte Stil von der Maas her eine gewisse Rolle, der zwar auch, wie zu zeigen sein wird, auf die gleiche Quelle zurückgeht, jedoch anderen lokalen Bedingungen unterworfen war. Schon Renard hat die Verwandtschaft dieser Gestalten mit den Figuren der Holztür von St. Maria im Kapitol erkannt. Der Zusammenhang in der Entwicklung der Kölner Kunst mag am besten eine Reihe von Werken aufzeigen, die auch mit der Buchmalerei in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Das Kreuz in St. Maria Lyskirchen, als Vorstufe zum thronenden Christus auf einem Buchdeckel des Kölner Kunstgewerbemuseums aus der Werkstatt des Fredericus (Gruppe der Reliefs vom Dache des Maurinusschreins), ein thronender Christus der Kölner Buchmalerei (Cod. der Dombibliothek) und schließlich die Gestaltenreihe der Niellokuppe eines Kelches im Kölner Erzbischöflichen Museum, die schon in die reife Spätzeit der Kölner Goldschmiedekunst hinübergreift (Abb. 107—109). Der Zusammenhang unter den Gestalten des thronenden Christus ist hier unmittelbar überzeugend und für die Entwicklung zum fliessenden malerischen Stil im Helldunkel des Niellos besonders charakteristisch. In der Niellokuppe ist die große Stilstufe des Nikolaus von Verdun erreicht, doch soll hier vorerst noch auf die heimische Steinplastik und die frühen Arbeiten des Maasgebietes eingegangen werden. Von besonderer Wichtigkeit ist der Zusammenhang dieser Gravierarbeiten und Elfenbeine mit der Gruppe plastischer Bildwerke kölnischen Charakters[2]).

St. Maria Lyskirchen: Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege und Heimatschutz, VIII, Heft 2. — Adolf Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, Bd. II, Taf. XVIII, Nr. 58, 59, 60.

[1]) M. Creutz, Die frühromanischen Reliefs der alten Benediktinerabtei Brauweiler: Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrgang XXVIII, Nr. 10.

[2]) M. Creutz, Studien zur Kölner Plastik der romanischen Zeit: Zeitschrift für christliche Kunst, XXVIII, S. 21. — Joh. Klein, Die romanische Steinplastik des Niederrheins, Straßburg 1916. — Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 788.

Das Tympanon aus St. Pantaleon im Wallraf-Richartz-Museum, eine Christusgestalt der Sammlung Alexander Schnütgen, stehen mit den Gravierungen des Fridericus und des Aachener Kronleuchters auf gleicher Stilstufe[1]). Einen mehr plastischen Stil zeigt die Altartafel von Brauweiler in engem Zusammenhange mit den Elfenbeinen des Kölner Kuppelreliquiars im South-Kensington-Museum, besonders mit der Darstellung der Kreuzigung, wo die Muschelbekrönung, die Erdwellen des Bodens, wo ferner die stehenden Apostelfiguren als Urbild der ins primitiv Bodenständige übersetzten Brauweiler Steinplastik wiederkehren. Die Gestalt der Plektrudis vom Grabmal in St. Maria im Kapitol schließt sich an die Madonna der Brauweiler Altartafel an. Das Kölner Elfenbeinatelier wirkte offenbar stark befruchtend und anregend auf die Bildhauerarbeiten ein. Aus den Gravier- und Treibarbeiten der zeitgenössischen Goldschmiedekunst sind in Verbindung mit dem überlegenen Können der Elfenbeinschnitzer die Steinplastiken des Niederrheins in vergröberter Technik entstanden. Das Tympanon von St. Cäcilien in Köln aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts hängt mit dem Stil der Aachener Silberschüssel und dem Bronzekopf Friedrich Barbarossas in Kappenberg i. W. aufs engste zusammen. Die Reliefs in Gustorf am Niederrhein sind in Einzelheiten von den Kölner Elfenbeintafeln geradezu kopiert, die stehenden Apostel verraten durchaus noch den Charakter der Elfenbeinstatuetten des Londoner Kuppelreliquiars. Verfehlt wäre es, bei diesen bodenständigen Werken, die durchaus rheinisches Gepräge tragen, allzusehr den Einfluß von der Maas zu betonen, der allerdings bei den Arbeiten der Goldschmiede-

Abb. 110. Hadelinus-Schrein in Visé, 1. Hälfte 12. Jh.

[1]) M. Creutz, Der Kronleuchter Friedrich Barbarossas im Aachener Dom: Annalen des Hist. Vereins für den Niederrhein, 1913, S. 51

kunst stark in Rechnung gestellt werden muß. Jedenfalls läßt sich nicht sagen, daß die Bildhauerkunst in Köln in der romanischen Zeit zu einem eigenen Wachstum nicht gekommen sei. Die künstlerischen Voraussetzungen auch der Steinreliefs waren durchaus malerisch aus dem Wesen der Goldschmiede- und Elfenbeinkunst herausgestaltet, was ja auch die gemalten Bogenfelder beweisen. Weitere Erörterungen über den unbildhauerischen Geist in Köln sind daher verfehlt, weil sie das Wesen der künstlerischen Anschauung dieser Zeit verkennen[1]). Dagegen hat Paul Clemen auf den Zusammenhang des zeichnerischen Stiles der Kölner Steinplastik, etwa der schlanken Figur der Plektrudis aus St. Maria im Kapitol mit ähnlichen Frauengestalten in den Wandmalereien von Brauweiler hingewiesen[2]). Die Gravierung des Aachener Kronleuchters und der Weimarer Schüssel müssen gleicherweise in diesem Zusammenhange genannt werden. In den Wandmalereien von Brauweiler finden sich ganz ähnliche Gestalten wie in der Gruppe dieser Gravierarbeiten, als sichere Unterlage für den ursprünglichen Stil des durch Übermalung stark getrübten Zustandes dieser Malereien.

DAS MAASGEBIET

Die wechselseitige künstlerische Beeinflussung des Rhein-Maas-Gebietes ist nicht ohne weiteres auf eine Formel zu bringen, denn naturgemäß laufen die künstlerischen Kräfte nicht einseitig hin und her, sie vermischen sich vielmehr vielseitig und nachhaltig, je nachdem die jeweilige künstlerische Produktion ihre Überlegenheit und eine reichere Gestaltungsmöglichkeit dem Nachbargebiet gegenüber darzutun vermochte. Der Gestaltungsprozeß vollzog sich folgerichtig derart, daß die einzelnen Künstler aus der Tradition und Übung der heimischen Werkstätten in ihrem neuen Schaffensgebiete sich umsahen, neue Elemente aufnehmen und ihre ältere Anschauung gleichsam verjüngen. So ergaben sich Schöpfungen, die beide Anschauungen des Rhein-Maas-Gebietes zur Einheit verschmelzen, ohne daß eine Trennung bis in alle Einzelheiten möglich ist.

Parallel mit der Entwicklung im Rheingebiet vollzieht sich auch an der Maas die Entwicklung der ottonischen Tradition heraus. Die Metzer Elfenbeinschule, die Elfenbeintafel des Bischofs Notker von Lüttich († 1008), ein Elfenbein mit der Kreuzigung in Tongres und der Kathedrale in Lüttich[3]), die Gruppe der von Adolf Goldschmidt zusammengestellten Lütticher Arbeiten[4]), darunter ein gravierter Metallrahmen der Bodleian Library in Oxford stehen mit der Goldschmiedekunst in engem Zusammenhange.

Zu den frühesten Arbeiten des 12. Jahrhunderts, fast noch ottonischen Charakters, gehört der Hadelinusschrein in Visé, ursprünglich in Celles bei Dinant[5]), mit getriebenen Darstellungen aus dem Leben des Heiligen auf den Langseiten und auf den Stirnseiten:

---

[1]) Joh. Klein a. a. O., S. 169.

[2]) Paul Clemen a. a. O., S. 789.

[3]) Jules Helbig, L'Art Mosan, Tome 1, p. 45 m. 2 Taf. Dazu Reusens im Catalogue de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège 1881, Orfèvrerie, p. 32.

[4]) Adolf Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, Berlin 1918, II, S. 29, Taf. XVII.

[5]) J. Destrée, La châsse de Saint Hadelin de Visé: Annales de la societé d'Archéologie de Bruxelles, IV, 1890, p. 283, und Helbig a. a. O., I, S. 44 mit 2 Taf. — Ders., La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège, p. 34 m. Taf. — Abb. bei Armand Schaepkens, Trésor de l'art ancien en Belgique, pl. 14.

Christus, wie er die Heiligen Hadelinus und Remaclus krönt und Christus als Sieger über dem Löwen und Drachen stehend, nach der Stelle des Psalms: „Ubi Dominus ambulabit super aspidem et basilicum et conculcabit leonem et draconem." In Stil und Darstellung ist dieser Schrein charakteristisch für diese Epoche des Überganges (Abb. 110). Hier kommen nicht nur ottonische, sondern karolingische Traditionen offensichtlich in Aufnahme. Die Zeichnung aus der Apokalypse der Trierer Stadtbibliothek (cod. c. 31) zeigt den Heiland nicht nur in verwandter Haltung auf dem Kopf des Löwen stehend, auch Gewandbehandlung und Faltengebung (des rechts stehenden Engels), die Perlenreihen der Borten sind durchaus verwandt[1]). Ähnliche Darstellungen des Heilandes kehren wieder auf dem Elfenbeindiptychon von Genoels Elderen[2]), einem Elfenbein im Dresdner Kunstgewerbemuseum, von Goldschmidt[3]) als „belgisch-rheinisch (?)" um 1100 bezeichnet und dem gravierten Einband des Evangelistars von Poussay in der Nationalbibliothek in Paris[4]). Damit führt der Ursprung dieser frühen Maasschreine auf die Reichenau und den überlegenen Stil der Baseler Altartafel zurück. (Ein Buchdeckel mit ähnlicher Darstellung des Heilandes befindet sich im Hildesheimer Domschatze.)

Abb. 111. Kreuzreliquiar der Abtei Florennes im Cinquantenaire-Museum, um 1170.

Dieses Zurückgehen auf den gleichen Ursprung vollzieht sich innerhalb des Rhein-Maas-Gebietes gleicherweise. So ist der Boden für eine gegenseitige Beeinflussung schon im 11. Jahrhundert vorbereitet und aufnahmefähig gemacht. 1129 sind die Figuren des Viktorschreines in Xanten aus der gleichen Strömung des Rhein-Maas-Gebietes hervorgegangen, ein Einfluß, der sich auch weiterhin in der Kölner Goldschmiedekunst erheblich bemerkbar macht. Für das Maasgebiet lassen sich verschiedene Werkstätten festlegen,

[1]) Abb. bei Paul Clemen a. a. O., Fig. 466.
[2]) Goldschmidt a. a. O., Bd. 1, Taf. I und Helbig a. a. O., S. 24. Vgl. oben Taf. 1.
[3]) A. a. O., Bd. II, Taf. XLVIII, Nr. 169.
[4]) Arthur Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Taf. 52.

Abb. 112. Monulf-Reliquiar im Cinquantenaire-Museum, um 1170.

Abb. 113. Engel von einem Reliquienschrein in Brügge, um 1170.

die eines überlegenen Stiles, der sich auf Lüttich konzentriert und einer primitiveren Formengebung, die in Maastricht ihren Ursprung hat. Der überlegene klassische Stil des Taufbeckens aus Messingguß in der Bartholomäuskirche in Lüttich, eine Arbeit des Reiner von Huy, kann nur durch die ottonischen Elfenbeinschnitzereien seine Erklärung finden. Auf dem Weihrauchfaß des gleichen Künstlers, im Museum in Lille, ist die von animalischem Leben durchsetzte Rankenornamentik weitergebildet, in Verbindung mit den lebhaft bewegten Figuren, eine Vorstufe zu den Arbeiten Godefroid de Claires, der durch seine zahlreichen vollendeten Werke: Alexander-Reliquiar in Brüssel, dem Kreuzfuß in S. Omer, den Schreinen der Heiligen Domitian und Mangold von 1173 in Huy, dem Armreliquiar Karls des Großen im Louvre und schließlich dem Heribertschrein in Deutz im Mittelpunkt der lothringischen Goldschmiedekunst steht[1]). Den Übergang aus den frühen Gravierarbeiten bietet in einer wechselnden Folge mit Emailplatten von Heiligen das Kreuzreliquiar aus der Abtei Florennes im Cinquantenaire-Museum in Brüssel (Abb. 111). Das Mittelfeld zeigt überschlanke Figuren von Engeln mit Weihrauchfässern, die eng mit den getriebenen Figuren der Servatiuskirche in Maastricht zusammenhängen[2]). In gleicher

[1]) Otto v. Falke, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt 1904.
[2]) Helbig a. a. O., Abb. S. 81.

Abb. 114. Marienschrein in Tournai, Nicolaus von Verdun, vollendet 1205.

Weise bereitet der Tragaltar von Stavelot mit emaillierten Darstellungen aus dem Leben Christi den strengen Metallstil vor, wie er auch in Köln sich wiederfindet. Nimmt man das Reliquientriptychon aus dem Besitz des Herzogs von Arenberg mit einer emaillierten Darstellung des Jüngsten Gerichtes und das Reliquiar der Kreuzkirche in Lüttich hinzu, so ist einerseits der Stil des Servatiusschreines in Maastricht, anderseits in den fein modellierten Gestalten der plastische Stil des Heribertschreines, der Koblenzer Altartafel von St. Castor im Cluny-Museum, des Frontales und eines Kelches mit Apostelfiguren in Fritzlar in seinen Zusammenhängen umrissen. Das Reliquiar der Lütticher Kreuzkirche zeigt in den Halbfiguren der Apostel auf den Flügeln deutlich den byzantinischen Einfluß, der für den fremdartigen, teilweise erstarrten Eindruck der Arbeiten des Maasgebietes mitspricht. Dieser strenge Stil, der auf plastischem Gebiete in eine enggerillte Behandlung der Falten verfällt, äußert sich besonders in der Vorliebe für dekorative Einzelheiten der Gewandung, breite Borten an Gurt und Ärmeln, mit Schmuckdekor und diamantierter Schraffierung. Die Gondolf-, Monulf-, Valentin- und Candidus-Reliquiare

Abb. 115. Marienschrein in Tournai, Nicolaus von Verdun, vollendet 1205.

im Brüsseler Museum (Abb. 112) vermitteln den Zusammenhang mit dem Aachener Karlsschrein, in der Schrägung ihres Rahmenwerkes kehrt der gleiche Palmettenfries des Servatiusschreines wieder. Der Gesichtstyp ist breiter angelegt, verleugnet jedoch in den Köpfen der Kaisergestalten seine Verwandtschaft mit dem Alexanderkopf in der gebogenen Nase, den scharfgezeichneten Augenbrauen nicht. Im übrigen zeigt die Ornamentik des plastischen Palmettenfrieses auf dem Rahmen der Reliquiare, daß die Maas keineswegs nur der gebende Teil ist. Diese Ornamentik entwickelt sich aus der heimischen Gruppe von Elfenbeinen. Die ottonische Akanthusornamentik in Essen oder St. Maria Lyskirchen erstarrt zum Palmettenornament der Elfenbeine im Kensington-Museum (Geburtsszene und Himmelfahrt Christi) in der Art des Frieses vom Monulfreliquiar in Brüssel. (Der Einfluß von Maastricht ist auch in Brügge zu verfolgen. Abb. 113.) Die Halbfigur des Heiligen unter dem Rundbogen erinnert in seiner Haltung an die Gestalt des Habacuc auf dem Elfenbein mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi im Kensington-Museum. Wenn man diese beiden Elfenbeine für die Maas von der Kölner Gruppe abtrennt, so ergibt sich wiederum die Entwicklung des plastischen Stiles aus rheinisch-ottonischen Traditionen heraus. Für Köln bleibt als Ergebnis dieser Erzeugnisse des Maasgebietes der Deutzer Heribertschrein besonders wichtig, weil seine Emails, die plastischen Figuren, die getriebene Ornamentik seiner Dachseiten nur aus dem Maasgebiet heraus erklärbar sind und damit der Weg vorgezeichnet wurde, der in gleicher Weise für die Entwicklung

TOURNAI, STIRNSEITE DES MARIENSCHREINS

und die Meisterwerke des größten Künstlers der romanischen Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes des Nicolaus von Verdun bestimmend wurde. Seine Lehrzeit muß dieser große Meister in der Werkstatt des Godefroid de Claire zugebracht haben. Der strenge Metallstil etwa der Gestalten der Auferstehung auf dem Reliquientriptychon des Cinquantenaire, des Servatiusschreines und den figurenreichen Emailplatten des Deutzer Heribertschreines findet in der allerdings ungleich leidenschaftlicheren Art des Klosterneuburger Schmelzaltars seine Fortbildung. Selbst mit Reiner von Huy (Taufbecken in Lüttich und Darstellung des ehernen Meeres auf zwölf ehernen Rindern in Klosterneuburg[1]) und der Elfenbeinkunst des 11. und 12. Jahrhunderts finden sich mancherlei Berührungspunkte.

Abb. 116. Marienschrein in Tournai, Nicolaus von Verdun, vollendet 1205.

NICOLAUS VON VERDUN

Die Grundlage zum Hauptwerke des Nicolaus von Verdun, den Apostel- und Prophetengestalten des Dreikönigenschreines im Kölner Dom, bildet gleicherweise die Gravierung. Auf dem Meisterwerke seiner Schmelzkunst, dem Altaraufsatz von 1181 in Klosterneuburg bei Wien, ist die Vergoldung der Gestalten auf dunkelblauem Schmelzgrunde derart ausgespart, daß die Darstellungen stark hervorleuchten und völlig plastisch wirken. Der dunkle Schmelz greift in die belichteten Stellen in flüssiger Beweglichkeit feiner Linien und tiefer Faltenfurchen ein. Im Widerspiel von Hell und Dunkel wachsen die Gestalten im leichten Geriesel der Falten heraus. Hier taucht ein Künstler auf, der den großen Lichtgedanken ahnte und innerlich mit ihm verkettet war. Die Gloriolen in lichtem Weiß und Gelb, die Strahlen, die vom Engel ausgehen, gewellte Wolkenbänder charakterisieren die innere Durchleuchtung seiner Schmelzarbeit, die im lichten Glanze der Glasur über das Mittel der grünen Farbe vom Dunkelblau des Hintergrundes ausstrahlt. Der Altaraufsatz bildet sowohl im Gesamtaufbau der Einteilung, in Kleeblattbögen und Doppelsäulen, den Zwickeln mit Halbfiguren von Engeln, Propheten und Tugenden, wie in Einzelheiten der Schmelzplatten mit Quadraten, Kreismotiven und Vierpässen gleichsam die Werkzeichnung zu den großen Schreinen des Rhein-Maas-Gebietes.

Die Grundlage dieser Kunst bildet ein streng geometrisches und architektonisches Denken, wie es schon im 11. und 12. Jahrhundert, besonders in den Werkstätten der Kölner Bene-

[1]) Drexler-Strommer, Der Verduner Altar im Stift Klosterneuburg, Wien 1903, Taf. Nr. 15.

Abb. 117. Marienschrein in Tournai, Nicolaus von Verdun, vollendet 1205.

Abb. 118. Marienschrein in Tournai, Nicolaus von Verdun, vollendet 1205.

diktiner gepflegt wurde. Die Vorliebe für Kreismotive, Quadrate und Vierpaßbildungen ist auch bei Nicolaus von Verdun offenkundig.

Kreis, Quadrat und Vierpaß umfassen das wichtigste Bildungsgesetz der mittelalterlichen Kunst. Sie besitzen eine allgemein gültige Bedeutung; ihr Wesen ist Bindung des Unendlichen. Schon früher wurde vom Verfasser auf die Bedeutung der Vierpaßbildung für die Erklärung der Dreikonchen- oder kleeblattförmigen Anlage der Kölner Kirchen hingewiesen. Die gravierten Platten des Aachener Kronleuchters enthalten in Vierpässen die Gestalten der Seligkeiten in der Strahlengloriole eines durchleuchteten Hintergrundes. Das mannigfache Vorkommen dieser Form auf rheinischen Reliquienschreinen, besonders die Gestalt des Heilandes im Vierpaß auf Altartafeln und Buchdeckeln, legte die Vermutung nahe, daß auch die Dreipaßform der Kölner Kirchen der gleichen grundlegenden Anschauung entstammt. Innerhalb des Rhein-Maas-Gebietes haben wir es im 11. und 12. Jahrhundert mit einer Zeit reichster künstlerischer Anregung und gegenseitiger Befruchtung zu tun, einer Zeit, die derart mit theoretisch-künstlerischen Erwägungen und ihrer praktischen Durchführung durchtränkt war, daß sie in der Fruchtbarkeit ihrer Ergebnisse nur mit dem Quattrocento verglichen werden kann. Im Jahre 1047 widmete der Lütticher Scholastikus Franko dem Kölner Erzbischof Hermann seine gelehrte Schrift „Über die Quadratur des Kreises", ein Vorgang, der in die Zeit der Entstehung der Kirche St. Maria im Kapitol fällt und daher für das Urbild der Dreikonchenanlage von größter Wichtigkeit ist. Der Niederschlag dieser geistigen Bewegung findet sich im 12. Jahrhundert in der fast unübersehbaren Menge kirchlicher Geräte und Reliquienschreine. Ein streng

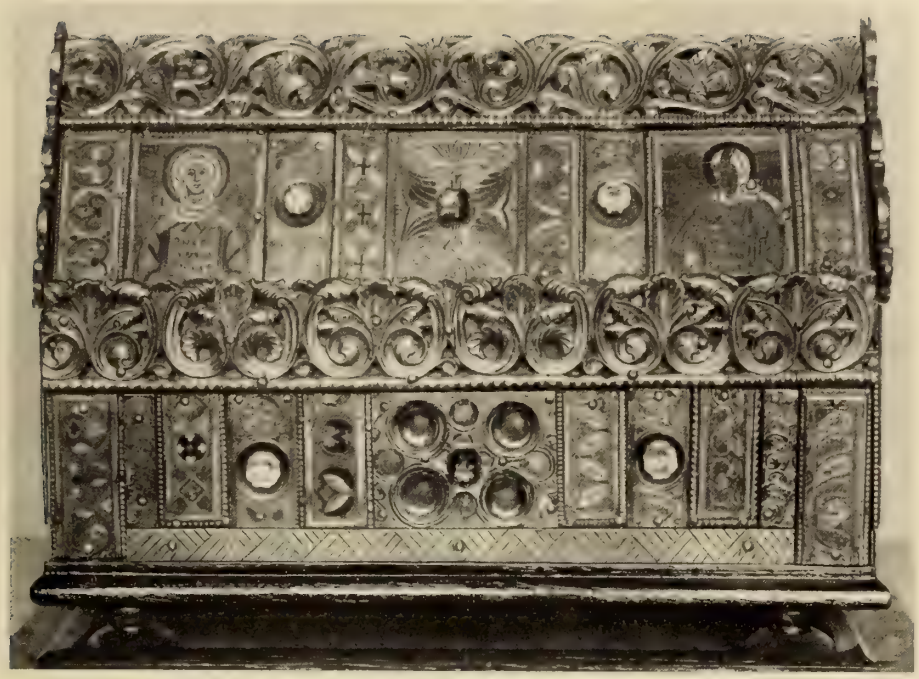


Abb. 119. Schrein des hl. Ghislain aus der Werkstatt von Godefroid de Claire in der Pfarrkirche zu St. Ghislain, um 1175.

architektonisches Denken liefert das Gerüst ihres inneren Zusammenhanges. Aus gleicher Zeitströmung heraus entstehen die großen Kirchenbauten. Es sind die gleichen Männer, die für die großen Bauwerke, wie für ihre innere Ausstattung Sorge trugen. Nur so ist die Gleichartigkeit im großen wie im kleinen denkbar, die jedes Fragment unzertrennbar dem Ganzen verkettet.

Sicherlich faßte auch Nicolaus von Verdun bei seinem Kölner Aufenthalte alle Kräfte einer starken Tradition zu höchster Steigerung und Leistungsfähigkeit zusammen. Seine Tätigkeit fällt in die Zeit vor 1200, und es ist durchaus wahrscheinlich, daß seine Anregung das Ergebnis der Wiederaufnahme der Dreikonchenanlage von St. Maria im Kapitol: in St. Aposteln und St. Martin zur Folge hatte. Die schon im 11. Jahrhundert wahrscheinlich von St. Maria im Kapitol angeregte Dreikonchenanlage der Kathedrale von Tournai deutet jedenfalls in gleicher Weise auf diese Strömung. Ebendort setzt sich im Marienschrein von 1205 das Werk des Nicolaus von Verdun fort, dessen berühmtes Vorbild der Kölner Dreikönigenschrein darstellt.

Die große Neuerung, die mit Nicolaus von Verdun in die Kölner Kunst Eingang findet, ist die innere Durchleuchtung seiner Schöpfung. Völlig neu sind die Beziehungen zum Lichte, die Verkettung mit unsichtbaren Strahlen, ihre Modellierung der Gewandfalten, die in flüssigem Geriesel unendlich mannigfaltig die kraftvollen Körperformen der Apostel- und Prophetengestalten des Dreikönigenschreines aus dem Dunkel aufleuchten lassen. Bei aller künstlerischen Vollendung der ottonischen Kunst, die Baseler oder Aachener Altartafel waren im Material noch befangen, mit der Blickrichtung der Gestalten fallen die Strahlen des Lichtes unmittelbar auf den Beschauer zurück. Noch stärker wirkt dieses

Abb. 120 u. 121. Apostelgestalten des Siegburger Annoschreines, 1183.

Prinzip in der Graviertechnik und dem streng linearen Faltenstil der Kölner romanischen Metall- und Steinplastik. Die streng statuarische Haltung bleibt in ihrer Orientierung zum Beschauer bestimmend für den archaisierenden Charakter dieser Kunst. Aus dieser Befangenheit erhebt der Verduner Meister seine Schöpfungen in eine überpersönliche Sphäre. Der Blick der Prophetengestalten ist nach oben in eine raumlose Weite gerichtet. In seherischer Intuition sind diese gewaltigen Schöpfungen in das Fluidum einer weltfernen Sphäre gerückt. Auch das Dunkel der Modellierung bedeutet hier noch helles Licht. Sie verlangen daher eine völlig andere Einstellung des Auges. Nicht mehr der optische Eindruck wirkt hier entscheidend, sondern die Einstellung des inneren Schauens zu reinster Geistigkeit.

In unendlicher Sorgfalt und Mannigfaltigkeit erschöpft sich der Künstler in der Modellierung der Köpfe, der Behandlung der Haare, dem glänzenden Gefältel der Gewandung bis zum unendlichen Muster des reichornamentierten Hintergrundes, der mit den älteren Bestandteilen des Schreines nicht mehr in Einklang steht. Gestalten mit ähnlichem Ausdruck seherischer Kraft hat kein Künstler dieser Zeit zu schaffen vermocht. Zwar finden sich in der Kölner Goldschmiedekunst vor Nicolaus von Verdun in den Gestalten des Heribertschreines in Deutz Spuren, die den Weg des Meisters vorbereiten, aber selbst später bei den Gestalten des Aachener Marienschreines scheint diese Linie nicht mehr erreicht. Die unendliche Differenzierung seiner Arbeiten hat auf ornamentalem Gebiete einen großen Reichtum neuer Motive gezeitigt. Der lebendige Fluß der Rankenvoluten von allerlei Tieren belebt, die mannigfaltige Verschlingung vegetabilischer und animalischer Elemente verrät das überragende Können dieses allseitig geschulten Künstlers. Vergleicht man die reichen Blattvoluten der Schmelzplatten des Klosterneuburger Altars mit dem glänzendsten Werke der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, den Kämmen des Siegburger Annoschreines, so finden sich hier wie dort die gleichen Voluten, der gleiche Blattcharakter wieder. Die Belebung mit Drachen, Affen und kleinen Figuren scheint in Köln auf die Anregung der ähnlich reich belebten Ornamentik vom Dache des Deutzer Heribertschreines

TOURNAI. STIRNSEITE DES MARIENSCHREINS

und die Werkstatt Godefroid de Claires zurückzugehen. Für Köln von besonderer Wichtigkeit bleibt auch hier die Einwirkung auf die Belebung der ornamentalen Bestandteile der zeitgenössischen Architektur. Die Portalanlage von St. Maria Lyskirchen in Köln, die reiche Ornamentierung des bandumschlungenen Bogens, der feingezeichnete Fries des Giebels mit Blattvoluten und Drachenmotiven zeigt eine unmittelbare Verwandtschaft mit den Kämmen des Annoschreines. Die Löwen und Vögel der Kapitäle dieses Schreines kehren ähnlich in Andernach und St. Andreas in Köln wieder, dessen berühmter Rankenfries im Mittelschiff der Kirche in gleicher Weise auf diese Belebung und künstlerische Anregung zurückgeht. Wenn man dem Meister auf ornamentalem Gebiete diesen Einfluß einräumen muß, so ist dieser sicherlich in einer Zeit größter Erneuerung auf dem Gebiete kirchlicher Baukunst auch auf architektonischem Gebiete vorhanden. Wie schon hervorgehoben, ist diese Bedeutung des Meisters vorzugsweise in seiner streng geometrischen und architektonischen Schulung, wie sie für Köln in gleicher Weise in der Tradition der Benediktiner vorlag, seinem Einfluß auf die Dreipaßanlagen der Kölner Kirchen und die Belebung ihres ornamentalen Reichstums zu erblicken. Die Schieferplattenfriese und Lisenen der Kölner Kirchen entsprechen den Emailplatten und Bögen der Schreine. So gewagt eine derartige Hypothese sein mag, eine unmittelbare Zusammenfassung der zeitgenössischen Werke der Goldschmiedekunst und der größeren Baudenkmäler ist nicht zu umgehen. In Nicolaus von Verdun begegnet uns eine jener universal geschulten Naturen dieser Zeit, die auf philosophischem und naturwissenschaftlichem Gebiete mit der Vielseitigkeit eines Albertus Magnus aus gleicher religiöser Vertiefung heraus verglichen werden kann.

Abb. 122. Kreuz des Hugo von Oignies in Namur. 3. Jahrzehnt d. 13. Jh.

Ein weiteres Werk des Meisters ist der Marienschrein von Tournai, vollendet 1205, als letztes bezeichnetes Werk (Abb. 114—118, Taf. 16 u. 17). Jedoch nur im Gesamteindruck darf dieser stark beschädigte Schrein, dessen zahlreiche Ergänzungen höchst fragwürdiger Natur sind, noch zur Charakteristik seines Lebenswerkes herangezogen werden. Der Marienschrein wurde schon im 16. Jahrhundert ergänzt und wiederhergestellt, desgleichen von L. Cloquet im Jahre 1891, so gut oder schlecht es eben möglich war[1]). Alle bisherigen Abbildungen

[1]) L. Cloquet i. d. Revue de l'art chrétien 1892, Bd. 35, S. 308. Abbildungen der Langseiten im Zustand vor der Restauration bei O. von Falke, der Dreikönigenschrein des Nicolas von Verdun im Kölner Domschatz, S. 12.

Abb. 123. Kreuz des Hugo von Oignies in Namur. 3. Jahrzehnt d. 13. Jh.

waren unzulänglich, in den vorliegenden sind die Ergänzungen deutlich zu erkennen.

Der Tournaier Schrein stellt sich in der Gesamtheit der alten Bestandteile deutlich als einheitliches Werk des Meisters heraus. Unter Kleeblattbögen vor reich ornamentiertem Hintergrunde mit dem charakteristischen Ranken- und Rosettenornament des Meisters leuchten die einzelnen Gestalten aus dem lebendigen Geflimmer des Ganzen hervor. Die Stirnseite zeigt den thronenden Christus, zwischen Engelsgestalten, mit seherisch emporgerichtetem Antlitz, in der einheitlichen Bewegung des Faltenwurfs die vollendetste seiner Gestalten (Tafel I). Wie beim Klosterneuburger Schmelzaltar ist auch bei den übrigen Gestalten die gleiche Art der Modellierung der Gliedmaßen unter der Gewandung ersichtlich. Die Gruppen der „Verkündigung", der „Maria und Elisabeth" zeigen hier den Stil des Meisters auch im durchgeistigten Ausdruck des Auges am unmittelbarsten. Die Gruppe der „Geburt" ist stark ergänzt, in gleicher Weise wie die „Anbetung der hl. drei Könige". Die „Flucht nach Ägypten", die „Aufopferung im Tempel" (Kind und Engel ergänzt) und die „Taufe" können im großen und ganzen noch als ursprüngliches Werk gelten. Die Gestalt des Heilandes in der Taufe schließt sich an die verwandte Darstellung auf dem Kölner Domschrein in der Modellierung des Körpers an, die Begleitfiguren jedoch sind in Köln neben den Gestalten der heiligen drei Könige und König Ottos von einer primitiveren Hand. Köln und Tournai veranschaulichen im Fortschritt ihrer Kunst zwei Epochen, die etwa in den Gestalten des Heilandes beider Schreine deutlich zu unterscheiden sind.

Die Dachseiten des Tournaier Schreines sind mit Ausnahme des vollendeten Rankenwerkes mit den Evangelistensymbolen stark ergänzt oder völlig erneuert. Einen deutlichen Zusammenhang mit dem Klosterneuburger Altar zeigt auch hier die Szene „Christus in der Vorhölle" in durchaus verwandter Darstellung der nackten Gestalten, die aus dem Höllenrachen hervorsteigen (Abb. 115).

Der Bekrönungskamm des Tournaier Schreines bildet wieder ein Meisterwerk der Treibkunst. Der Palmettenfries mit Früchten und feingerandetem Blattwerk in reicher Durchbrechung ist von unvergleichlicher Schönheit. Wir begegnen ihm in noch reicherer Durchbildung beim Aachener Marienschrein wieder. Glanz und leuchtende Klarheit, die den Tournaier Schrein besonders auszeichnen, scheinen in den beiden Kristallknäufen der Bekrönung noch einmal zusammengefaßt.

Abb. 124. Eleutheriusschrein von 1247 in Tournai.

Als Ganzes schließt sich der Schrein dem Klosterneuburger Altar fast unmittelbar an. In Köln hatte der Künstler schon durch die Riesenhaftigkeit des Auftrages mit vielen Hemmungen zu kämpfen, er war gezwungen, mindere Kräfte mit in Kauf zu nehmen. In Tournai gelang ihm ein Werk, ursprünglich von seltener Einheitlichkeit. Beide Arbeiten, das Schmelzwerk und der neue plastische Stil wachsen auch im architektonischen Aufbau unmittelbar auseinander hervor, aber aus dem Gravierstil steigert sich die plastische Treibarbeit zu einem Werk von stärkstem Glanze.

Die Erscheinung des Nicolaus von Verdun muß als ein Phänomen bezeichnet werden, letzthin nur erklärlich durch die geniale Veranlagung seiner künstlerischen Persönlichkeit. Wo er hinkommt, sprießt neues Wachstum auf. Schon die Tatsache seiner vielseitigen Berufung, seine Wandertätigkeit in einer Art fliegender Werkstatt, besagt, daß man mit den heimischen Künstlern nicht auskam, daß man seinem weitverbreiteten Rufe vertraute, an sein Können außergewöhnliche Anforderungen stellte. Zur Erklärung seines überlegenen Stiles kann daher die vorhandene bodenständige Produktion nicht ausreichen.

Abb. 125. Eleutheriusschrein von 1247 in Tournai.

Für Köln liegt ein ähnlicher Vorgang vor. Hier hatte man um die Mitte des 12. Jahrhunderts den Maaskünstler Godefroid de Claire zur Herstellung des Deutzer Heribertschreines herbeigerufen, offenbar weil die heimische Produktion großen Monumentalaufgaben zunächst nicht gewachsen war. Es lag nahe, auf diese überlegene Werkstatt zurückzugreifen. Bei Godefroid de Claire finden sich stilistische Eigentümlichkeiten, die den Stil des Nicolaus von Verdun bis zu gewissem Grade erklärlich machen. Der streng lineare Metallstil, das zeichnerische Lineament seiner Gestaltung, die Art, wie jede Muskel mit dem Grabstichel umrissen ist, die ornamentale Behandlung der Bronzekämme (Abb. 119) scheinen beiden gemeinsam. Darüber hinaus ist die Leidenschaftlichkeit der Darstellung und Bewegung, die vollendete Beherrschung der Faltengebung, wie sie damals allgemein französischer Zeitstil war, in gleichem Gefolge der Reichtum in der Wiedergabe animalischer und vegetabilischer Einzelheiten, ureigenstes Gebiet des Meisters, das ihm niemand, geschweige denn ein Zeitgenosse, streitig machen kann. Sein Stil ist zeitlos, sein Können ragt über jede Befangenheit seiner Zeit derart hinaus, daß man einige seiner Prophetengestalten einem Michelangelo zur Seite stellen kann. Die Blattranken, durch Tiere und Figuren belebt, gehören zum Besten der Kunst aller Zeiten. Eine merkwürdige Tragik hat seines Hauptwerkes, des Kölner Dreikönigenschreines, Zugehörigkeit zum Lebenswerke des Künstlers bis in unsere Zeit hinein verdunkelt. Es ist das große Verdienst Otto von Falkes, diese Erkenntnis und damit die wichtigste Entdeckung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst vermittelt zu haben[1]). Die Übereinstimmung mit dem Klosterneuburger Schmelzaltar von 1181 und dem Marienschrein in Tournai von 1205 ist so überzeugend,

[1]) O. von Falke, Der Dreikönigenschrein des Nicolaus von Verdun im Kölner Domschatz, M.-Gladbach 1911. Vorher in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1905, S. 161.

daß ohne schriftliche Quellen seine Urheberschaft besonders für die Prophetengestalten des Dreikönigenschreines sicher belegt ist. Schon der Klosterneuburger Altar verrät seinem Charakter nach die plastische Veranlagung des Künstlers. An Maas und Rhein war der plastische Stil, wenn auch vielfältig geübt (Servatiusschrein) im enggerillten Faltenstil in der Unterströmung des gleichzeitigen Gravierstiles steckengeblieben. Die Struktur dieser Plastik überzieht Nicolaus von Verdun mit dem lebendigen Netzwerk seines fließenden Gewandstiles in starker malerischer Belebung und Durchdringung im Geflimmer des Lichtes. Der Siegburger Anno- und Benignusschrein erklären den Übergang zu den Monumentalwerken der Propheten des Dreikönigenschreines. Die Apostelfiguren (Abb. 120 und 121) schließen sich als die ersten plastischen Arbeiten den Gestalten in Klosterneuburg an. Im lebendigen Reichtum der Ornamentik, dem Laubwerk der Kapitäle, den Tier- und Rankenvoluten ist die Hand des Verduner Meisters unverkennbar. Die Zwickelfiguren und Evangelistensymbole können als Übergang von den Gestalten des Heribertschreines, der gleichzeitigen Kölner Plastik der oben umschriebenen Gruppe und als Vorstufe zu einigen Köpfen der Propheten des Dreikönigenschreines aufgefaßt werden. Bei letzteren ist naturgemäß der Werkstattcharakter und nicht zuletzt ihr Erhaltungszustand mit in Betracht zu ziehen. Aber wenn auch Nicolaus von Verdun rein physisch nicht alle Arbeiten ihrem ganzen Umfange nach eigenhändig ausführen konnte, so ist seine leitende Hand doch überall zu spüren. Der primitive Faltenstil des Maasgebietes hebt sich deutlich vom fließenden Gewandstil seiner Arbeiten ab. Beide Stilarten laufen im Aachener Karlsschrein und im Marienschrein weiterhin nebeneinander her. Im Aachener Karlsschrein findet der gerillte Faltenstil zunächst seine Weiterbildung. Auf ähnlicher Stufe stehen auch die heiligen drei Könige auf der Stirnseite des Dreikönigenschreines, die Stifterfigur Königs Ottos und die Gestalten der Taufe mit Ausnahme des Heilandes selbst. Wie eng die Wechselbeziehungen zwischen Aachen und Köln waren, zeigen die Übereinstimmungen auch in den Bekrönungskämmen und der Umstand, daß die letzten Figuren der Rückseite des Dreikönigenschreines und die Art, das Filigran in Spiralen vom Dunkel des Untergrundes zu lösen, im Aachener Marienschrein seine Fortsetzung findet. Der fortgeschrittene Gewandstil des Marienschreines in Tournai, die stehenden Figuren, die deutlich noch den Klosterneuburger Stil in der Art der Herausmodellierung der Gliedmaßen unter der Gewandung erkennen lassen, der vollendete Palmettenfries des Bekrönungskammes ist gleicherweise im Aachener Marienschrein aufgenommen und fortgebildet. Wenn auch eine unmittelbare Beteiligung an den spätesten und reichsten Schreinen, dem Marienschrein in Aachen und dem Eleutheriusschrein in Tournai nicht mehr angenommen werden kann, so sind die Spuren des Meisters auch dort deutlich weiter zu verfolgen, ein Beweis, wie sein Ruhm noch das ganze Zeitalter der spätromanischen Goldschmiedekunst erfüllt hat.

DER MARIENSCHREIN IM MÜNSTER ZU AACHEN

Die künstlerische Verschiedenheit in der Durchbildung der Gestalten auf den Langseiten des Aachener Marienschreines[1]), ihre Entstehung aus verschiedenen Seiten heraus, macht die

[1]) Stephan Beissel, Der Marienschrein des Aachener Münsters: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins V, 1883, S. 1. — Carl Faymonville bei Paul Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt Aachen (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz X) I, S. 218 mit weiterer Literatur.

Goldschmiedearbeiten dieses Schreines zu einem Bindeglied zwischen der älteren Anschauung und einer fortgeschrittenen Übung. Schon in den Bekrönungsleisten kommt dieser Unterschied zur Geltung, ein Teil derselben ist graviert, der andere getrieben. Die hier zugrunde liegenden künstlerischen Prinzipien sind wieder der ältere lineare und der neue malerische Stil. In gleicher Weise unterscheiden sich die Gestalten der einzelnen Gruppen in den gerillten primitiven Faltenstil und den reichbewegten Gewandstil. Die älteren Figuren hängen unmittelbar zusammen mit dem Stil des Aachener Karlsschreines und dem Servatiusschrein in Maastricht. Derart ergibt sich in der Weiterführung der Arbeiten ein Bild des Übergangsstiles von etwa

Abb. 126. Eleutheriusschrein von 1247 in Tournai.

1215—1240. Deutlich läßt sich verfolgen, wie allmählich der geschlossene Stil im Lichte sich auflöst, vom Lichte überflutet wird. Aachen bildet die natürliche Vermittlung zwischen Rhein- und Maastal. Hierhin drangen die künstlerischen Errungenschaften von beiden Seiten, frisch und ungetrübt durch fremde Eindrücke. Hierhin wurden neue Anregungen unmittelbar überbracht, konnten hier sofort erprobt werden. Schon im Kronleuchter Friedrich Barbarossas machten sich die Einflüsse des Kölner Meisters Friedericus aus der Werkstatt von St. Pantaleon geltend. Im Karlsschrein andererseits ist der Einfluß des Maastales von den Arbeiten der Reliquiare in Brüssel unmittelbar zu belegen. Diese wechselseitigen Traditionen rissen nicht ab. Sie treten im Marienschrein besonders deutlich hervor. Ohne weiteres ist der Aufenthalt des Nicolaus von Verdun in Aachen anzunehmen. Schüler seiner Werkstatt, wenn nicht er

selbst, haben unmittelbaren Einfluß auf die Belebung der Aachener Werkstatt gehabt. Der getriebene Palmettenfries des Marienschreines ist vom Marienschrein in Tournai übernommen und weitergebildet. Die Voluten des Bekrönungskammes einer der Schmalseiten gehen auf die Kämme des Annoschreines zurück. In gleicher Weise geht der flüssige Gewandstil auf seinen Einfluß zurück, aber es ist bezeichnend, daß die Köpfe der Apostel in Haltung und Ausdruck im Charakter der älteren Auffassung befangen bleiben, das Hinausschauen in eine lichte Weite, wie bei den Propheten des Kölner Domschreines oder dem Tournaier Marienschrein vermissen lassen. Im Geflimmer vieler Einzelheiten ist der Marien-

Abb. 127. Eleutheriusschrein von 1247 in Tournai.

schrein in Email, Filigran mit einem unendlichen Muster ornamentaler Ornamente überzogen, die in den Vierpaßmotiven der Emails, den Filigranvoluten, den Friesen mit sternförmigem Ornament den Erfindungsreichtum des Verduner Meisters ausnutzen. Der architektonische Reichtum dieses Schreines, die Kleeblattbögen der Dachseiten haben ihren Einfluß auf die zeitgenössische Architektur nicht verfehlt. In der Bogenstellung der Kapelle des Aachener Kreuzganges hat neben dieser Ordnung noch das ältere Ornament des Bekrönungskammes Verwendung gefunden. Der gleiche Einfluß reicht bis zu den Gestalten des Schreines von Beckum und den Apostelgestalten in der Vorhalle des Domes zu Münster i. W., die in den vierschrötigen Kopftypen, dem Gewandstil, der Ornamentik den Zusammenhang mit der Aachener Goldschmiedewerkstatt nicht verleugnen.

Abb. 128. Remaclusschrein in Stavelot von 1265.

HUGO VON OIGNIES

In den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts vollzieht sich ein gewaltiger Wandel der künstlerischen Anschauung. Bis um 1200 kann man von einem Aufleuchten der einzelnen Materialien, des Goldes, der Edelsteine, des Filigrans, der Metallmulden als Hohlspiegel des Lichtes, dem Helldunkel des Braunfirnisses sprechen, fortab werden Gesamtaufbau sowohl wie alle Einzelheiten vom Lichte durchleuchtet, in Licht und Schatten aufgelöst. Filigran und Rankenwerk lösen sich vom Grunde, der Hintergrund vertieft sich, die Figuren leuchten aus dunkler Tiefe hervor, das Rahmenwerk erscheint in reichster Profilierung in mannigfaltigem Wechsel des Dekors, spitzenartig durchbrochen, in unendliche Einzelheiten aufgelöst.

Als Meister dieses dekorativen Prinzips einer neuen Zeit, die an Stelle der Schmelzplatten das Filigran ausbildet, nimmt Hugo von Oignies im dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts eine überragende Bedeutung ein. Sein Hauptwerk, ein Silbereinband in Namur mit Darstellung der Kreuzigung im Stile des Klosterneuburger Altares, steht in engem Zusammenhange mit einem stark byzantinischen Triptychon des Brüsseler Cinquantenaire-Museums. Die Rankenvoluten, vierblätterige Rosetten, die sich in alter Tradition als geheiligtes Symbol des Kreuzes aus der Überschneidung von vier Kreisen entwickeln (Abb. 122 u. 123) bedeuten eine Weiterbildung der Ornamentik des Nicolaus von Verdun. Die Wellenranken mit Blüten in den Mittelpunkten der Windung tauchen schon in der Elfenbeinornamentik der Metzer Schule des 9. Jahrhunderts auf [1]).

[1]) Goldschmidt a. a. O., Bd. I, Taf. XXIX.

Wir finden sie in Schmelz gearbeitet auf dem Klosterneuburger Altar wieder, nunmehr erfolgt ihre Weiterbildung bei Hugo von Oignies in Filigranvoluten mit Ranken und kleinen Rosetten, die sich vom Untergrunde lösen. Die verschiedene Gestaltung des gleichen Motivs ist für den Wandel der verschiedenen Anschauungen besonders charakteristisch. Aus dem malerischen Prinzip der karolingisch-ottonischen Kunst entwickelt sich über den Kolorismus der Gravierkunst die Auflösung des Motivs, seine Durchleuchtung im Dunkel des Hintergrundes. Bezeichnenderweise bevorzugt Hugo von Oignies das Helldunkel des Niellos, gestanztes Silber und den hellen Dekor des Kristalls. Sein Filigranornament aus Blattwerk und Früchten ist mit Hirschen und Hunden belebt, mit Tieren, die schnell beweglich sind, um den flüchtigen Charakter des Lichtes festzuhalten. Ein ähnlicher Fries auf dem Dreikönigenschrein des Kölner Doms zeigt die Entwicklung aus dem Flächenstil zur räumlichen Gestaltung besonders deutlich. In den Arbeiten Hugo von Oignies halten dünne zierliche Stengel kleine Blätter, Weinlaub, Trauben und Rosetten, die aus dem Dunkel hervorleuchten[1]).

Abb. 129. Remaclusschrein in Stavelot von 1265.

Seine Hauptwerke werden im Nonnenkloster Notre-Dame zu Namur aufbewahrt: ein Reliquiar, paßartig ausgestaltet mit hellen Steinen auf Filigrangrund, ein Reliquienkreuz mit Nielloplatten, der Fuß mit Tieren in Rankenwerk, das Petrusreliquiar von 1228 mit Jägern, Hunden und Hirschen, besonders reich belebt. Trotz der gotisierenden Elemente überwiegt bei diesen Arbeiten noch die Neigung zu dekorativen Prunkstücken, im Dekor byzantinischer Emails ist das alte Prinzip noch in Einzelheiten festgehalten.

DER ELEUTHERIUSSCHREIN IN TOURNAI

Das gewaltigste Werk der Folgezeit, bis in alle Einzelheiten jedwede Möglichkeit des künstlerischen und technischen Gestaltungsvermögens erschöpfend, ist der Eleutheriusschrein der Kathedrale von Tournai. Er muß als das reichste Werk der mittelalterlichen Goldschmiedekunst bezeichnet werden, eine Steigerung darüber hinaus ist undenkbar. (Abb. 124—127.)

Im Gesamtaufbau mit Kleeblattbögen und Zwickeln, wie in ornamentalen Einzelheiten wirkt der schöpferische Geist des Nicolaus von Verdun nach. Man kann sagen, daß

[1]) Abb. bei Helbig a. a. O. und Otto von Falke, in der Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes, herausgegeben von G. Lehnert, I, S. 273.

Abb. 130. Silberschrein von Nivelles, 1272—1298.

ohne sein Leben und Wirken dieses Werk unmöglich war, es muß daher noch als eine Arbeit seiner Werkstatt bezeichnet werden.

Reiche Kleeblattrahmen in dreifachem Wechsel aus Friesen mit Rankenvoluten, Emailplatten, Blattwerk und einem Palmettenfries, der noch die Hand des Nicolaus von Verdun verrät, umschließen die Gestalten des Heilandes und des heiligen Eleutherius auf den Stirnseiten des Schreines, der Apostel auf den Langseiten. Das Rahmenwerk schließt sich in starker Vertiefung den Gestalten an, so kommt die Wirkung von Hell und Dunkel besonders zur Geltung. Die Gestalten sind auf Sockeln noch besonders herausgezogen. Auf den Dachseiten schließlich sind Gestalten der Apostel, Johannes des Täufers, der Kirche und Synagoge in statuarischer Haltung angebracht. Die Art des Faltenwurfes erinnert vielfach an die jüngeren Gestalten des Aachener Marienschreines. Der Ausdruck der Köpfe erreicht jedoch nicht mehr den Grad der Verinnerlichung der Gestalten des Nicolaus von Verdun. Der Meister des Werkes legte das Hauptgewicht auf die äußere dekorative Aufmachung. So sind die Haare perückenartig in krausen Locken hervorgearbeitet. Dieses äußerliche Prinzip einer dekorativen Wirkung und Auflösung in viele Einzelheiten zeigt sich bis zum Bekrönungskamme, der in der prickelnden Lebendigkeit seines Blattwerkes kaum noch sein Urbild, den Palmettenfries des Verduner Meisters, erkennen läßt. Die abstrakte Ornamentik wächst in stärker natürlich gestaltetes Blattwerk aus. Der Aufwand an künstlerischen Mitteln, die Lostrennung der Ornamentik vom Grunde zu stärkster Licht- und Schattenwirkung ist nicht mehr zu überbieten. Im Eleutheriusschrein ist die höchste Stufe des malerischen Prinzips der romanischen Kunst erreicht und überschritten. Der Schrein wurde 1247 vollendet. Seine zahlreichen architektonischen Elemente scheinen das Wollen und Werden einer neuen Zeit anzudeuten.

NIVELLES. DETAIL VOM SCHREIN DER H. GERTRUD

Abb. 131. · Silberschrein von Nivelles, 1272—1298.

ÜBERGANG ZUR GOTIK

Allenthalben macht sich die Einwirkung der großen Meisterwerke der Goldschmiedekunst fühlbar. Unmittelbar aus der Werkstatt des Nicolaus von Verdun sind die Kreuzreliquientafel des Matthiasklosters in Trier von 1220, die noch auf eine Zeichnung des Meisters zurückgehen muß, und die verwandte Tafel von Mettlach hervorgegangen. Die Grubenschmelztafeln der Kölner Sammlung Alexander Schnütgen, der Kelch der Kölner Apostelkirche schließen sich an. Auch der Potentinusschrein aus dem Eifelkloster Steinfeld im Louvre, verschiedene Fragmente in den Museen zu Darmstadt, Köln und Berlin, schließlich auch das rheinische Purpurantependium im Brüsseler Cinquantenaire-Museum gehören in diesen Zusammenhang[1]).

Diese Strömung setzt mit der Übersiedlung des Nicolaus von Verdun nach Tournai verstärkt von der Maas her ein. Der Schrein der heiligen Oda in Amay in primitiver Rundbogenform, der mit dem bewegten Gewandstil der Figuren zu kontrastieren scheint, der Marienschrein in Huy und der Schrein des heiligen Remaclus in Stavelot[2]) von 1265 mit Spitzbögen und dem Palmettenfries des Aachener Marienschreines bilden eine besondere Gruppe

[1]) M. Creutz, Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. XXVII, S. 107, und Jahrg. XXVIII, S. 117.

[2]) Arsène de Noüe, La châsse de S. Remacle: Annal. de l'acad. d'archéol. XXII, 1866, p. 451. — Helbig, L'art mosan I, p. 101, m. 2 Taf. — L. Cloquet, Artistes Wallons, p. 68. — Destrée, Catalogue de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège, 1905, Orfèvrerie, p. VIII.

Abb. 132. Silberschrein von Nivelles, 1272—1298.

(Abb. 128 u. 129). Die Tumba des hl. Remaclus bildet das prachtvolle Schlußstück in der Reihe der großen spätromanischen Schreine Belgiens: Das Datum ist sicher bezeugt, wir wissen aus einer gleichzeitigen Quelle, daß der Abt Heinrich von Geldern 1263 den Beschluß zu der Anfertigung eines neuen Schreines gefaßt hatte und daß die Übertragung der Reliquien 1268 stattfand. Es ist das Werk eines konservativen, an dem älteren Schema festhaltenden Meisters, während Nicolaus von Verdun schon zu einem freieren gewägteren Aufbau übergegangen war. Den Langseiten fehlt die Unterbrechung durch ein Querschiff, in der Einrahmung der Figuren — auf jeder Langseite je sechs Apostel, die die hl. Remaclus und Lambertus in die Mitte nehmen — folgt der Künstler von Stavelot noch der Anordnung des um zwei Jahrzehnte älteren Marienschreines zu Aachen. Wenn der Kanon der Figuren noch die großköpfigen schweren romanischen Körper festhält, so bereitet sich in der Gewandung leise der Übergang zu einem gotischen Empfinden vor. Aus gleicher Strömung heraus ist der Schrein der heiligen Elisabeth in Marburg hervorgegangen. Dieses Werk (um 1250) verleugnet seine Verwandtschaft mit dem Odaschrein und dem Aachener Marienschrein nicht[1]). Die Gestalt der heiligen Oda erinnert schon an die heilige Elisabeth in Marburg, die übrigen Gestalten sind ein Abglanz der jüngeren Gestalten des Aachener Marienschreines. In Marburg sind mit den steileren Giebeln der Architektur auch die Faltengrate steiler emporgezogen. Der Palmettenfries der Kämme löst sich in durchsichtiges Geflimmer auf. In Einzelheiten der Ornamentik, den Medaillons mit Köpfen, kommt der alte Schulzusammenhang der Maasschule noch zum Ausdruck. Von großer selbständiger Schönheit sind am Marburger Schrein die figürlichen Reliefs der Dachseiten. Im Schrein des heiligen Suibertus in Kaiserswerth bei Düsseldorf von 1264 hat das malerische Geflimmer von Hell und Dunkel die farbige Koloristik der hochromanischen Anschauung, das dichte Gefältel der Figuren überwunden.

Der Sieg eines neuen architektonischen Prinzips hat sich unter Zurückdrängung äußerer Prachtentfaltungen um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollzogen. Wie in der Monumentalarchitektur entfalten sich die architektonischen Elemente im Lichte, werden leichter, vom Lichte durchstrahlt, mannigfach durchbrochen von Rosetten, Arkaden und Nischen. Die Glasfenster ziehen höher und höher empor, die Wände und Pfeiler werden nunmehr zum schmalen Rahmen dieses Hauptmotivs, der Quelle einer unendlichen Fülle des Lichtes.

[1]) Vgl. über diese Frage Helbig a. a. O., S. 100.

Abb. 133. Silberschrein von Nivelles, 1272—1298.

Wieder gehorcht auch die Kunst der Edelmetalle dem neuen Prinzip, als Bahnbrecherin und Spiegelbild der Zeit.

Als glänzendstes Dokument dieser neuen Anschauung darf der Silberschrein der heiligen Gertrud von Niveiles in Flandern gelten, den Nicolaus von Duai und Jaquemon von Nivelles nach einer Zeichnung des Mönchskünstlers Jaquemon von Anchin in den Jahren 1272 bis etwa 1298 ausführten (Abb. 130—133 und Taf. 18). Der Sieg des architektonischen Prinzips in Giebelportalen, Fenstern, Fialen und Türmen, die Eroberung des lichtdurchflossenen Raumes hat sich vollzogen. Als lebendige Glieder fügen sich die einzelnen Gestalten der großen Anschauung ein, die in ewigem Kreislauf das Licht und die Finsternis, den Tag und die Nacht umschließt.

Silber und Kristall sind die neuen Materialien einer Zeit, deren Wesen höchste Klarheit und Geistigkeit bedeutet. Der allgemeine Zeitstil der französischen Elfenbeinskulpturen kommt auch in den Gestalten des Schreines von Nivelles zum Ausdruck, die vom Lichte innerlich durchleuchtet scheinen. An künstlerischer Qualität stellen die feinen und in lebendigem Rhythmus geschwungenen Figuren von den Giebeln und den Langseiten des Schreines wie die Reliefs mit den Darstellungen aus dem Leben der hl. Gertrud das Höchste dar, dessen die brabantische Plastik damals fähig ist.[1]) Als charakteristisches Zeichen der Zeit erscheint fortab innerhalb des Rhein-Maas-Gebietes als Reliquiar das durchbrochene Kapellengehäuse (Domschatz von Aachen) und als Symbol der Zeit das Kristallreliquiar in den Kirchenschätzen von Lüttich, Maastricht, Tongern und Tournai.

Wenn man rückblickend die Reihe von Hauptwerken der Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes überschaut, so sind hier zahlreiche Einzelarbeiten nicht erwähnt, die sich leicht erkennbar dem allgemeinen Zusammenhange einreihen. Mit Recht ist das Rhein-Maas-Gebiet das klassische Land der Goldschmiedekunst genannt worden, kein anderes Land der Welt vermag auch nur annähernd Erzeugnisse von derartiger Vollendung aufzuweisen. Sicherlich hat die Maas dem Rhein unendlich Vieles mit jener schrankenlosen

---

[1]) Über den Schrein der hl. Gertrud vgl. A. Asselin et abbé Dehaisnes, Étude sur la châsse de Ste Gertrude de Nivelles: Mémoires lus à la Sorbonne. Archéologie 1867, p. 245. Die Convention von 1272 i. d. Ann. de l'acad. d'archéologie de Belgique VIII, 1855, p. 515. — J. Rousseau im Bull. des comm. royales d'art et d'archéol. XV, 1876, p. 189.

Freigebigkeit gespendet, die über die Grenzen lokaler Eigenart und Sprache sich eines tieferen religiösen und kulturellen Zusammenhanges wohl bewußt war. Wenn man den schöpferischen Ursachen dieser Erscheinung nachgeht, so liegen sie im großen politischen und hierarchischen Hintergrund einer Zeit, die derartige Ziele ins Auge faßte, die kostspieligen Mittel zu ihrer Verwirklichung aufbringen konnte. Letzthin aber entscheidend war das religiöse Prinzip in der Observanz von Künstlern, die in übermenschlicher Ausdauer und Geduld diese Wunderwerke in jahrelanger Arbeit, in ihren tausend Einzelheiten zustande brachten. Wie die Schreibkünstler der Klöster fußen auch sie auf jener großen Anschauung des Mittelalters, die es verstanden hat, nach den Worten Hugo von Oignies: „Ore canunt alii Christum, canit arte fabrili Hugo", Arbeit und Gebet in eines zu verschmelzen.

Abb. 134.
Eleutheriusschrein von 1247 in Tournai.
Giebelseite mit der Figur des Heiligen.

Abb. 135. Brüssel, Blick auf die Sainte Gudule.

VI.

DIE ST. GUDULAKIRCHE IN BRÜSSEL

Von AUGUST GRISEBACH

Als der aus Brüssel gebürtige Philippe de Champaigne in seinen alten Tagen, als er längst zum Pariser geworden war, 1668, sein Selbstbildnis malte, das heute im Louvre hängt, setzte er in den Hintergrund, sich zur Erinnerung und späteren Geschlechtern als Wahrzeichen seiner Herkunft, ein Bild seiner heimatlichen Kathedrale. Ihre Türme entboten damals dem, der sich der Stadt näherte, den ersten Willkommensgruß und den Scheidenden begleiteten sie am längsten. Kein anderes Bauwerk trat mit der hochgelegenen Kirche in Wettbewerb. Der etwa gleichzeitig mit der Westfront errichtete Rathausturm, von zierlicherer Figur und in der Niederung gelegen, ordnete sich ihr unter. Die führende Rolle, die sich im heutigen Stadtbild der Justizpalast gesichert hat, hatte bis dahin die Gudulakirche inne.

Eine Monographie dieses bedeutendsten mittelalterlichen Gebäudes der heutigen Hauptstadt Belgiens und ihres Inventars gibt es bis jetzt noch nicht. Auch eine zureichende Untersuchung der nicht immer eindeutigen Baugeschichte steht noch aus. Die hier folgenden Bemerkungen sind nicht mehr als eine bescheidene Begleitung zu der Grundrißaufnahme, unseres Wissens der ersten, die in dieser eingehenden Form hergestellt wurde, und den photographischen Aufnahmen der staatlichen Meßbildanstalt in Berlin, sowie den von Frau Deetjen in unserem Auftrage hergestellten zahlreichen Einzelaufnahmen, die die Grundlage für die Auftragung auch der Schnitte und Außenansichten bilden.

Die Sainte Gudule ist kein Bau aus einem Guß. Im Osten um 1225 begonnen, wurde Langhaus und Westfront erst gegen 1500 zu Ende geführt. Man hat jedoch während dieser über zweieinhalb Jahrhunderte währenden Bauzeit soweit an dem anfänglichen Plan festgehalten, daß der Gesamteindruck des Gebäudes ein einheitlicher ist. Das nach Westen

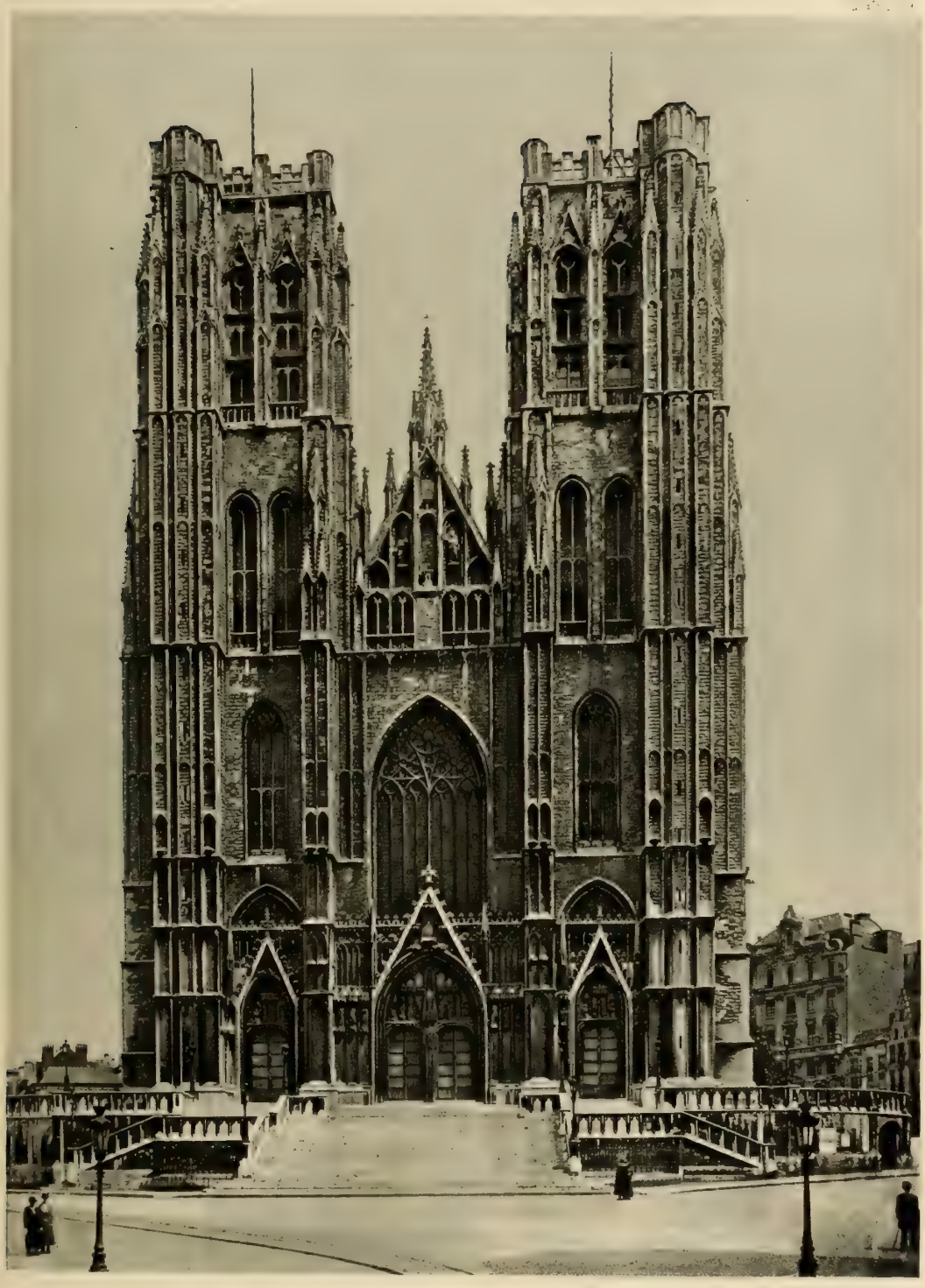
Abb. 136. Brüssel, Südansicht der Sainte Gudule.

abfallende Gelände, das der Kirche, einst am Rande der Stadt gelegen, ihre beherrschende Stellung verleiht, wird dem Langhaus von Anfang an ungefähr die heutige Ausdehnung bestimmt haben.

Erst durch den Anbau der Sakraments- und der Marienkapelle im 16. und 17. Jahrhundert erfuhr der Ostbau eine gewaltsame Veränderung. Bis dahin legte sich, wie man nach Analogie französischer Anlagen annehmen darf, um den Chorumgang ein Kranz niedriger Kapellen. Schayes[1]) spricht von 8, und bei Des Marez[2]) werden die Heiligen, denen sie geweiht waren, namentlich aufgezählt. Wo aber standen diese 8 Kapellen? Die eine gewiß in der Achse der Kirche an Stelle der heutigen Grabkapelle Maes. Aber die anderen? Nach Des Marez hätten der Sakramentskapelle 4 kleine Kapellen Platz gemacht, der Marienkapelle späterhin 3. Diese ungleiche Verteilung auf Nord- und Südseite ist sehr unwahrscheinlich. Überdies hätten dann die Kapellen dicht nebeneinander gelegen und nur die Ostkapelle wäre beiderseits durch die (noch vorhandenen) Fenster von den übrigen getrennt gewesen. Auch das spricht gegen die angenommene Zahl. So viel ich sehe, lassen sich 5 Kapellen gut unterbringen: eine in der Ostwestachse, je zwei auf der Nord- und Südseite, jedesmal durch die Breite eines Fensterpaares in der Umgangswand voneinander getrennt, also je eine gegenüber der ersten Polygonseite des Binnenchors und je eine dem zweiten Joch von Chor und Umgang entsprechend. Daß hier Kapellen gestanden haben, ergibt sich aus dem gegliederten Gewände der Arkaden, die

[1]) Schayes, Hist. de l'architecture en Belgique III, p. 52.

[2]) G. des Marez, Guide illustré de Bruxelles. I. Les monuments civils et religieux, Brüssel 1918, p. 289 u. 291.



BRÜSSEL, WESTANSICHT DER ST. GUDULAKIRCHE

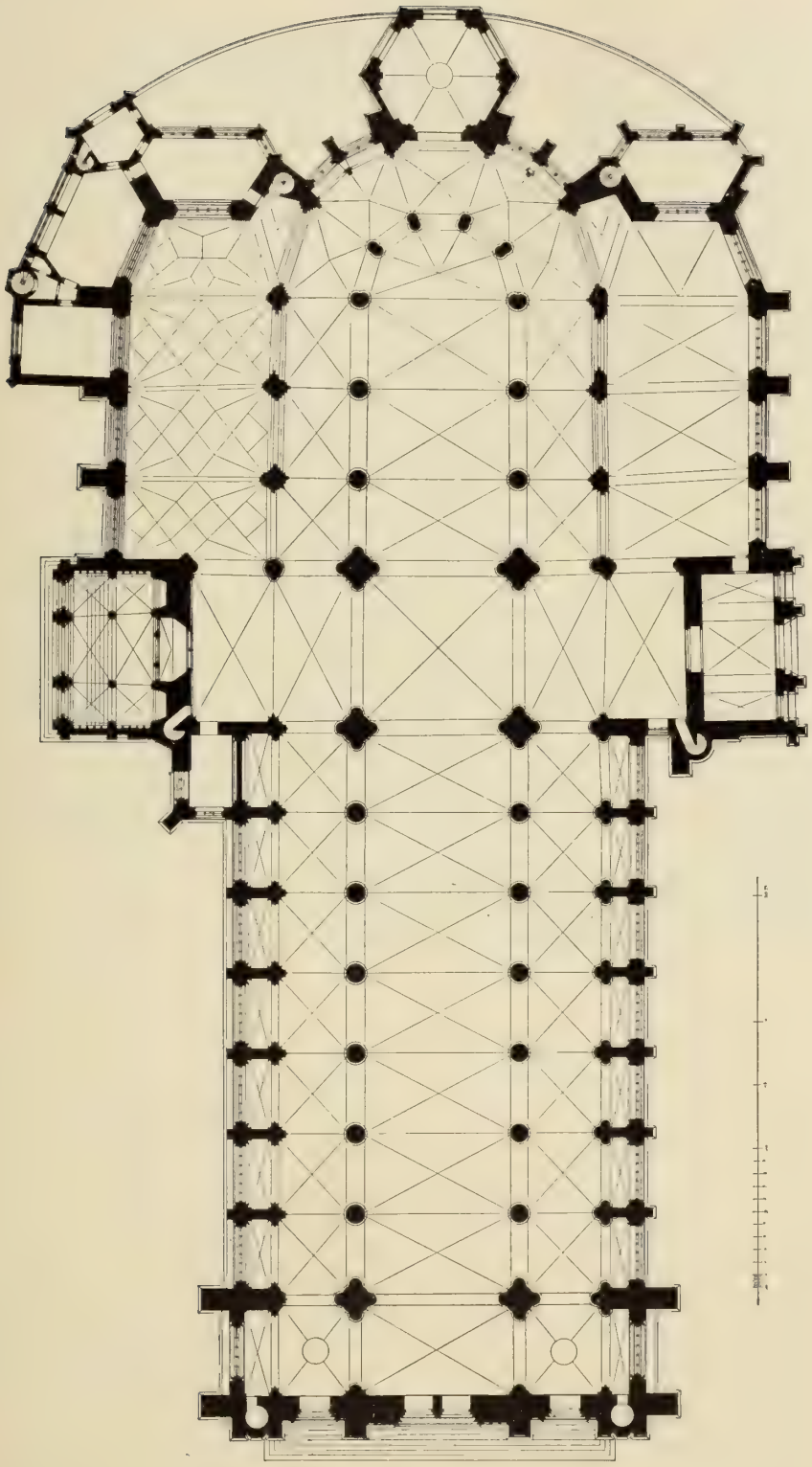


Abb. 137. Brüssel, Grundriß der Sainte Gudule.

Abb. 138. Brüssel, Langhaus der Sainte Gudule von Süden.

heute den Umgang mit der Sakraments- und der Marienkapelle verbinden. Die östlich und westlich benachbarten Arkadengewände dagegen zeigen, daß hier ursprünglich ein anders-artiger Abschluß bestanden hat, wahrscheinlich eben eine Fensterwand gleich der zu beiden Seiten der Maeskapelle noch erhaltenen. Vielleicht führt eine Untersuchung an Ort und Stelle zu einer endgültigen Lösung dieser Frage.

In den Umgangsfenstern haben sich die ältesten Teile des bestehenden Baues erhalten. Sie sind den Fenstern an Notre Dame de la Chapelle nahe verwandt, ohne — wie die Gegenüber-stellung Abb. 140 u. 141 lehrt — sie sklavisch zu wiederholen. Welches die älteren sind, wird kaum zu entscheiden sein. Sind die Fenster der Sainte Gudule um 1225 entstanden, so geht daraus hervor, daß der Architekt die damals neuesten französischen Anschauungen nicht kannte, oder daß ihm wenig daran lag, sich der modernen Bewegung anzuschließen.

Ein von den Formen der Fenster abweichendes Empfinden spricht aus dem übrigen Chorumgang und dem Triforium. Zu diesem Bauabschnitt gehört noch die östliche Querhauswand bis zum Abschluß ihrer Triforien sowie die Vierungspfeiler. War ein neuer

Abb. 139. Brüssel, Langhaus der Sainte Gudule von Norden.

Meister am Werke oder hat sich der erste unter dem Eindruck der französischen Gotik gewandelt?

Von einer unbedingten Gefolgschaft Frankreichs ist übrigens auch jetzt nicht die Rede. Die gedrungnen Rundpfeiler sind von stärkerem Umfang als etwa in Laon und Paris. Am Polygon, wo infolge der schmäleren Arkaden die Pfeiler zu viel Platz eingenommen hätten, werden zwei schlankere ineinander geschoben, zusammengeschweißt und die Gurtbogenprofile auf Konsolsäulchen aufgesetzt. Das muß einem französischen Architekten der damaligen Zeit schwerfällig und ungelöst erschienen sein. Ebenso wird er über die starke Mauermasse, die sich in den breiten Scheidbögen ausspricht, geurteilt haben. Im Triforium bekunden die robusten Rundsäulen das nämliche Formempfinden wie die Arkaden. Und man hätte in Frankreich nicht begriffen, daß man die kantigen Zwischenstützen am Langchor und an der Ostwand des Querhauses, Stützen von so andersartiger Struktur, den Rundpfosten beigesellen könne. So wenig Wohllaut und Geläufigkeit! Aber der Vergleich mit der klassischen Gotik Frankreichs darf nicht dazu verleiten, die Brüsseler Architektur provinziell und rückständig zu schelten.

Sie tritt mit mundartlicher Frische und unbekümmerter Derbheit der leichteren Eleganz und dem durchsichtigen Satzbau der Franzosen gegenüber. In der Pfarrkirche zu Dinant besitzt Belgien ein Denkmal von ähnlicher Selbständigkeit, während der Ostchor der Kathedrale in Tournai der klassischen Kunst des Westens nahe steht.

Das Chorhaupt der Ste Gudule, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, sieht zwar französischer aus als die Arkaden und Triforien. Aber wenn auch das System dem französischen gleicht und auch in Einzelheiten, wie dem Anschluß der doppelten Strebebögen an die Chormauer, französischen Vorbildern folgt, die Art der Durchbildung entspricht doch dem nämlichen Grundgefühl wie die der älteren Teile. Es fehlt die Straffheit und Präzision der gleichzeitigen Bauten Frankreichs.

Als man die östliche Querhauswand aufgeführt hatte, wurde der Bau unterbrochen. Und eine weitere Cäsur in der Baugeschichte ist im Langhaus ersichtlich: zwischen Arkaden und Triforium. Bei aller Selbständigkeit der Durchbildung war jedoch für die Bauleiter des 14. und 15. Jahrhunderts der Wunsch nach einer einheitlichen Gesamterscheinung von Langhaus und Chor bestimmend. Man geht nicht, wie es wahrscheinlich in Deutschland der Fall gewesen wäre, zur Hallenform mit gleichhohen Schiffen über, sondern verharrt bei der basilikalen Gliederung. Man behält sodann das dreiteilige System bei und vor allem den Rundpfeiler. Von verhältnismäßig schlankerer Figur, mit niedrigerem Kapitäl tritt er doch zu den Chorpfeilern nicht in wesentlichen Gegensatz. Übrigens würde man wahrscheinlich diese Form der Stütze auch dann gewählt haben, wenn nicht ein vorhandener Bauteil dazu angeregt hätte. Gab man ihr doch auch in anderen gleichzeitigen und späteren Kirchen Belgiens den Vorzug vor dem gegliederten Pfeiler (Pfarrkirche in Dinant, St. Martin in Ypern, St. Romuald in Mecheln u. a.), wiederum gewiß aus demselben Empfinden heraus, das den Chor der Ste Gudule anders gestaltet hat als gleichzeitige Chöre in Frankreich. Mit der Gewichtigkeit wie in Ste Gudule treten die Rundstämme anderswo nicht auf. Der Eindruck gebundener Schwere steigert sich durch die Verbindung mit den straff gespannten Arkadenbögen, vor allem aber im Gegensatz zu den Gliederungen der Spätzeit: den dünnen Gewölbediensten, dem mageren Stabwerk der Triforien und der mit ihnen in enge Beziehung gebrachten Fenster. Die trockene Ausdrucksweise der kastenförmigen Laufgänge ist zwar auch anderen niederländischen Bauten des 15. Jahrhunderts eigentümlich, hier in der Nachbarschaft der robusten, fleischigen Formen früherer Zeit wirkt sie besonders grätig und blutlos.

Gleichzeitig mit den Arkaden des Mittelschiffs entstand das südliche Seitenschiff. Die Rundpfeiler und die mit ihnen zu einer massigen Gestalt zusammengewachsenen Vorlagen an den Eingängen der Kapellen sind von gleicher Art wie die Vierungspfeiler und nicht wesensverschieden von jenen gekuppelten Pfeilern am Chorpolygon.

Weniger konservativ dachte der Erbauer des nördlichen Seitenschiffs, der vermutlich auch das Mittelschiff oberhalb der Arkaden zu Ende geführt hat. Im Gesamtplan hielt auch er sich an das Vorhandene. Aber an Stelle der stämmigen Stützen errichtet er schlankgegliederte Pfeiler — vielleicht in dem Wunsch, sich an diejenigen im Chorumgang anzugleichen, nur daß jetzt, dem Empfinden des 15. Jahrhunderts entsprechend, die schmalen Dienste von tiefen Kehlen begleitet werden, die Kapitäle kaum noch als Gelenke Bedeutung haben, ja der Mittelstab ohne Absatz in die Gurtrippe hinübergleitet. Von diesem Meister stammt auch die Westwand des nördlichen Querhauses. Nicht an einen vorhandenen Unterbau gebunden wie im Mittelschiff wandelt er hier die Proportionen ins Schlankere und schaltet die Mauerfläche völlig aus.

BRÜSSEL, BLICK IN DAS QUERSCHIFF DER ST. GUDULAKIRCHE

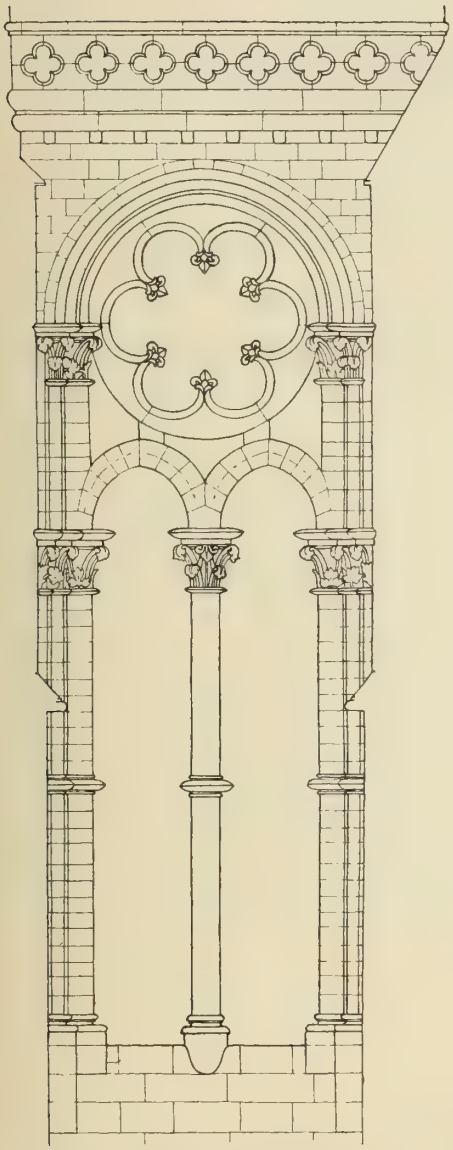


Abb. 140. Brüssel, Chorfenster von der Sainte Gudule

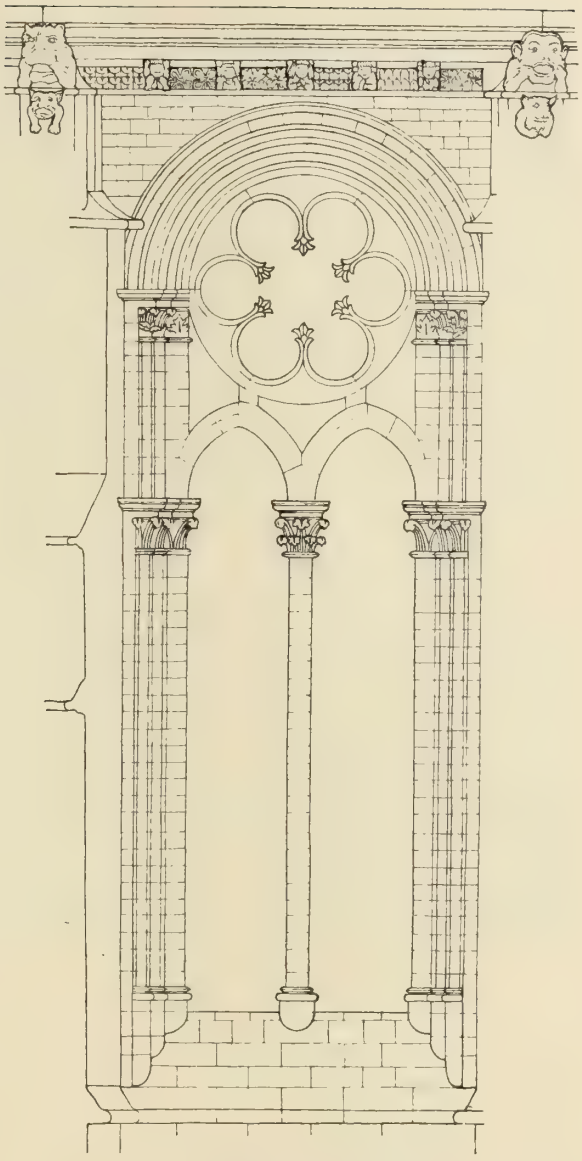


Abb. 141. Brüssel, Chorfenster von Notre-Dame de la Chapelle

An den Außenseiten macht sich der zeitliche Abstand zwischen den Seitenschiffen, von Einzelheiten wie der Gewändegliederung der Fenster abgesehen, kaum bemerkbar. Wobei zu bedenken ist, daß sich infolge mehrfacher Restaurationen über die ursprüngliche Fassung der Zierformen am gesamten Baukörper nichts Bestimmtes mehr aussagen läßt.

Ebensowenig wie im Langhaus werden an der Westfront neue schöpferische Gedanken entwickelt. Ihre Wirkung beruht vornehmlich auf der beherrschenden Lage über der Unterstadt und auf der farbigen Erscheinung des verwitternden Gesteins, weniger in der Besonder-

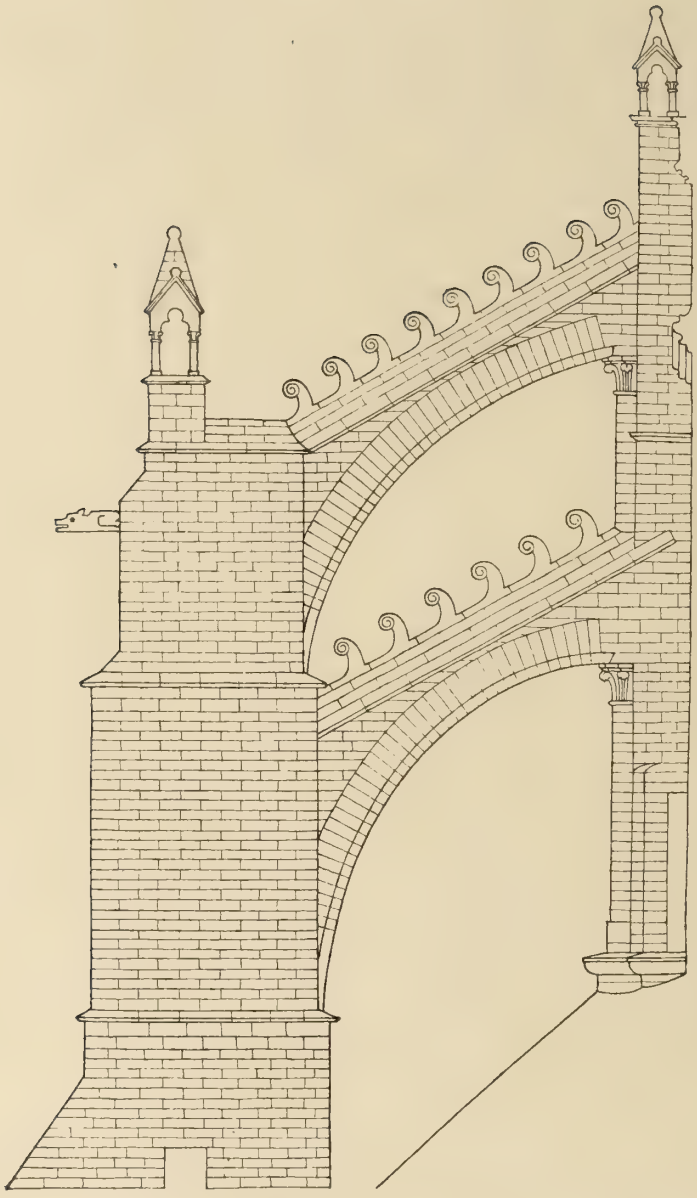


Abb. 142. Brüssel, Strebesystem am Langhaus der Sainte Gudule.

heit der architektonischen Gliederung. Verglichen etwa mit dem lebhaften Temperament der Fassaden in Rouen macht die Brüsseler einen schulmäßigen, dem Dogma des 14. Jahrhunderts folgenden Eindruck. Allerdings ist es ein gedämpfterer Aufstieg als z. B. an der Kölner Domfassade. Das liegt vor allem an den geschlossenen, unbelebten Mauerflächen über den Fenstern. In gleichem Sinne wirken die Maßwerkgalerien über den Portalen, in welche die Wimperge zaghaft aufsteigen, die wagerechte Teilung des Mittelschiffgiebels, die Quersprossen der Turmfenster sowie das Herumführen der Gesimse um Pfeiler und Polygone. Die Wendeltreppen bergenden Polygone, die von Strebepfeilern begleitet als kantige Stämme vortreten, geben der Front einen glücklichen individuellen Zug, indem sie die Seiten kraftvoll begrenzen. Die Türme sollten ursprünglich gewiß Helme tragen. Dem jetzigen gleichmäßig fragmentarischen Abschluß verdankt die Fassade nicht zuletzt das bei aller Schlankheit eigentümlich Verhaltene der Bewegung. Hat man nach der vorläufigen Beendigung einmal an den Ausbau wenigstens eines der Türme gedacht? Einen asymmetrischen Ausklang, der in Antwerpen wie eine natürliche Lösung erscheint, kann man sich in Brüssel schwer vorstellen. Hier entspricht die gleichgewichtige Gestalt derjenigen Richtung, die für die architektonische Physiognomie, wie sie sich im späteren Brüssel ausgeprägt hat, maßgebend wurde.

Für die Errichtung der Sakramentskapelle (1534—1539) waren gottesdienstliche Gründe bestimmend, aber zugleich verlangte die neue Raumgesinnung darnach, daß man an Stelle

Abb. 143. Brüssel, Blick in das Querschiff und Langhaus der Sainte Gudule.

mehrerer kleiner Kapellen eine einzige weiträumige setzte. Dem auf Zusammenschluß der Raumteile, Vereinheitlichung des Raumbildes gerichteten Verlangen der Zeit entspricht es, daß man diese Kapelle nicht gegen den Chor absondert, vielmehr durch offene Arkaden eine räumliche Verbindung zu Umgang und Chor herstellt. Damit wird die straffe Systematik der gotischen Raumfolge aufgehoben zugunsten einer malerisch gelösten Gruppierung. Auch die Lichtführung im Chor wird durch die Kapelle im Sinne der Zeit verändert. Die Formensprache unterscheidet sich nicht von der seit Ausgang des 15. Jahrhunderts üblichen [1]). Die gemalten Architekturen in den Glasfenstern Van Orley's, den Jahren nach kaum jünger, verkünden dann unvermittelt eine neue fremde Schönheit inmitten der spätgotischen Welt.

Über ein Jahrhundert stellte der Ostbau der Kirche nun eine unregelmäßige Gruppe dar. Erst die Marienkapelle (1649—1713) gab ihm wieder ein Gleichgewicht. Das Verlangen

[1]) Eine Einzelheit verdient auch bei diesem flüchtigen Umblick erwähnt zu werden: Die Basen am inneren Fenstergewände werden nicht auf gleicher Höhe angeordnet, sondern auf Sockeln, die nach außen schrittweise niedriger sind. Die Schräge, die dadurch entsteht, divergiert mit der stark nach innen abfallenden Fensterbank: Man will das Gewände tiefer erscheinen lassen als es tatsächlich ist.

hiernach wird für diesen Bau mitentscheidend gewesen sein. Sowohl im Grundriß wie in der Verbindung zum Chorumgang, in der Gesamtanlage wie in der Durchbildung erscheint die Sakramentskapelle maßgebend. Es ist ein Fall bewußten Anschlusses an die Ausdrucksweise einer vergangnen Zeit. Lange war es noch nicht her, daß man sich auch in Belgien bei kirchlichen Bauten von neuem der gotischen Formensprache bedient hatte, aber um die Mitte des 17. Jahrhunderts bedeutet dieses Zurückgreifen eine Ausnahme, die sich aus den besonderen Umständen des Anbaus erklärt. Um einen unsinnlichen Historismus von der Art dessen, der neuerdings die nördliche Vorhalle, Sakristei und Küsterwohnung errichtete, handelt es sich bei der Marienkapelle allerdings nicht. Steht doch ihre Erscheinung letzten Endes nicht in Widerspruch zu dem Stil der Zeit, der im Gewande des Barocks eine heimliche Gotik verborgen trägt. Die Raumform der Beghinenkirche in Brüssel, sowie die Gliederung ihres Glockentürmchens sind nahe Zeugen hierfür. Daß man inmitten der gotischen Formen die Gurtbögen der Marienkapelle ähnlich denen der Beghinenkirche gestaltete, zeigt, wie lebendig und wie wenig »stilrein« diese Gotik empfunden wurde.

Die Durchbildung der Marienkapelle unterscheidet sich von der gleichzeitigen Baukunst Frankreichs grundsätzlich ebenso wie die des Chors von der klassischen Gotik der Isle de France. Das gibt schließlich der Gudulakirche trotz aller Mannigfaltigkeit der im Lauf mehrerer Jahrhunderte langsam gewachsenen Teile ihr einheitliches Gepräge und sichert ihr den Charakter nationaler Besonderheit.

Diese Besonderheit ist ohne den überragenden Einfluß der westlichen Kunst nicht denkbar, aber sie kann doch zugleich ihre Verwandtschaft mit der germanischen Auffassung nicht verleugnen. Das Verlangen nach einheitlicher Raumerscheinung, das Festhalten an der basilikalen Gliederung im Langhaus, der Sinn für eine gleichgewichtige, abgewogne Form des Gesamtkörpers — das entspricht französischer Art. Das Ungeläufige im Wandsystem aber, derbe und massige Stützen in Verbindung mit dünnen Gliedern, weist auf die formal zwar weniger durchklärte, aber ausdrucksvolle germanische Empfindung hin.

Die Gudulakirche ist kein Ausnahmefall innerhalb der Architektur Belgiens. Der Sondercharakter dieses Grenzlandes hat sich auch späterhin bewahrt: der brüsseler Justizpalast erscheint auf seine Weise ebenso als ein diesem Boden eigentümliches Gewächs wie die Kathedrale.

Literatur.

Für die historische Darstellung sei auf die letzte Zusammenfassung in dem vorbildlichen Guide illustré de Bruxelles von dem gelehrten Archivar der Stadt G. des Marez verwiesen I, p. 279—296. Die Gründungsurkunde veröffentlicht von des Marez i. d. Ann. de la soc. d'archéol. de Bruxelles 1908, p. 121. Wichtig die älteren Werke von Sanderus, Christyn, Puteanus. Weiter J. A. Rombaut, Bruxelles illustré ou description chronologique et historique de cette ville, Brüssel 1777, Bd. I mit ausführlicher Beschreibung. — Pierre de Cafmeyer, Vénérable histoire du très saint Sacrement de Miracle, Brüssel 1720. Eine Ansicht der Kirche von S. mit den zwischen den Strebepfeilern eingebauten späteren Bauwerken gibt der große Stich von Harrewyn bei C. van Gestel, Historia archiepiscopatus Mechliniensis, Haag 1725, II.

Ausführliche Literaturangabe in dem Katalogband der belgischen Kunstdenkmäler unter »Brüssel«. Der S. 155 abgebildete Grundriß ist von Architekt Nolte, Berlin, aufgenommen; die Details von Regierungsbaumeister Darr, Hannover, gezeichnet.

Abb. 144. Lüttich, S. Paul, Konsolen der Vorhalle.

VII.

DIE LÜTTICHER BILDNERKUNST IM 14. JAHRHUNDERT

Von JULIUS BAUM

Die Blüte der Bildnerkunst im mittleren Maastale während des 13. Jahrhunderts setzt sich in der Folgezeit nicht fort. Der Goldschmiedekunst, die hier eine ungewöhnlich reiche Fülle figürlicher Darstellungen hinterlassen hat, bieten sich keine so dankbaren Aufgaben mehr wie im Zeitalter der Schöpfung der großen Reliquienschreine. Aber auch die Monumentalplastik hat nicht noch einmal Gelegenheit, sich so großartig wie am Südportale von S. Servatius in Maastricht zu entfalten; kaum daß später nochmals ein Auftrag erteilt wird, der mit der Ausschmückung der Leibung des Weltgerichtsportales der Liebfrauenkirche in Tongern (kurz nach 1240 entstanden) [1]) verglichen werden könnte. Auch die Grabmalplastik dieser Epoche ist bescheiden. Daher kann es nicht wundernehmen, daß die namhaften wallonischen Bildhauer des 14. Jahrhunderts, wie Jean Pépin von Huy und Hennequin de Liége, in die Dienste des französischen Hofes treten.

Nur drei monumentale Steinbildwerke hat die reife Gotik im Lütticher Gebiete hervorgebracht. Unter ihnen ist das früheste die Auferstehung der Heiligkreuzkirche (Höhe 1,28, Breite 1,63 m), jetzt im Lütticher Diözesanmuseum aufbewahrt (Abb. 145). Die Darstellung des Geheimnisses der Osternacht, im Evangelientexte nicht beschrieben, wurde von der Kunst des frühen Mittelalters gemieden. Sie findet sich bis zum 13. Jahrhundert selten [2]). Das Lütticher Denkmal, stark verwittert und unvollständig erhalten, zeigt an der vorderen

[1]) Vergl. Gall, Die Liebfrauenkirche in Tongern; Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIII, 1920, S. 220.

[2]) Ein wenig älter als das Lütticher Bildwerk ist die Auferstehung aus Wienhausen im Welfenmuseum zu Hannover; vergl. Habicht, Die mittelalterliche Plastik Hildesheims, 1917. Tafel 25.

Abb. 145. Lüttich, Diözesanmuseum, Auferstehung Christi.
Aus der Heiligkreuzkirche in Lüttich.

Sarkophagwand Rundstäbe und schlichte Kleeblattblendbögen, deren Entstehung lange nach 1300 kaum noch möglich ist. Jesus schreitet feierlich, den rechten Fuß erhebend, aus dem Grabe. Die fehlende linke Hand umfaßte wohl den Kreuzesstab, während die rechte segnete. Auf den Ecken des Sarges sitzen zwei Engel, die ursprünglich Fackel und Weihrauchfaß hielten. Vor dem Sarkophage sind zwei Wächter in Halsberg, Brustplatten und Härsenier in Schlaf gesunken; der eine stützt sich auf seinen Helm; die Rüstungsstücke zeigen die im frühen 14. Jahrhundert gebräuchlichen Formen[1]). Im Stile der Hauptfiguren ist die Nachwirkung des 13. Jahrhunderts noch spürbar; und zwar scheint französischer Einfluß vorherrschend. Doch genügt eine Vergleichung mit gleichartigen französischen Arbeiten des 13. Jahrhunderts[2]) zur Erkenntnis der formalen und geistigen Leere der Lütticher Figuren; die Neigung ihres Schöpfers zur flächigen und schmalrückigen Bildung der Gewandfalten gibt der Vermutung recht, daß die Auferstehung wohl um 1330 entstanden sein mag.

[1]) Zur Vergleichung sei auf die Rüstungen der Wächter auf dem Auferstehungsbilde des Markusschreines in Reichenau-Mittelzell und am Heiligen Grabe des Freiburger Münsters hingewiesen; vergl Schmitt, Das Heilige Grab im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, XV, 1919, S. 6.

[2]) Vergl. Michel, Histoire de l'art, II 1, 1906, S. 150, 164 ff.

Eine Reihe von Figuren der stehenden Mutter Gottes leitet die Entwicklung der gotischen Plastik weiter. Voran steht die verstümmelte, 88 cm hohe Eichenholzstatue aus der Kirche Notre-Dame-des-Écoliers, heute in S. Pholianus zu Lüttich[1]), ein Werk noch des späten 13. Jahrhunderts (Abb. 146). Sie zeigt den Typus der das Haupt dem auf dem linken Arme sitzenden Kinde zuwendenden Mutter, wie ihn ähnlich der 1272 gefertigte Schrein der hl. Gertrud in Nivelles aufweist (Abb. 147). Das rechte Bein ist als Spielbein abgesetzt, der Mantel nach links über den Leib gerafft, so daß der Gewandgürtel noch sichtbar wird. Die ruhige Stellung der Figur, die Bildung des Gesichtes mit den mandelförmigen Augen und dem feinen Lächeln lassen keinen Zweifel darüber, daß das Werk noch im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Eine verwandte Mutter Gottes aus Marche-les-Dames befindet sich im Museum zu Namur. In der Anordnung ähnlich, doch schematischer, in der starken Rechtsneigung des Hauptes unmittelbar von der oft nachgebildeten Maria des Nordquerschiffportales der Pariser Kathedrale[2]) abhängig ist die 94 cm hohe Eichenholzfigur der Jungfrau in der Deutschordenskirche zu Rijckhoven (Abb. 148). Dasselbe Schema wiederholt, mit noch stärker geneigtem Haupte, die Maria der Sammlung G. Mélotte (Abb. 149).

Abb. 146.
Lüttich, S. Pholianus.
Mutter Gottes aus Notre-Dame-des-Écoliers.

Zurückhaltung im Ausdrucke des Leidens, in der Formbildung aber Lebendigkeit, selbst Stofflichkeit, z. B. in der Behandlung der Haare und des Lendentuches, kennzeichnen den Kruzifixus im Chore der Kirche zu Aldeneyck (Abb. 150) noch als ein Werk der Zeit um 1300. Der im 19. Jahrhundert überarbeitete Kruzifixus von S. Paul in Lüttich mit dem tief gesenkten Haupte zeigt die Fortentwicklung dieses Typus im Zeitalter des Erwachens eines stärkeren Gefühlslebens; der Körper ist auch hier noch ruhig gebildet. Das nämliche gilt für den Kruzifixus der edlen Kreuzgruppe auf dem Querbalken des Chorbogens in Lowaige. Eine ähnliche, noch größere Gruppe befand sich in S. Lambert in Lüttich. Mit dem Christus dieser Gruppe, deren ausführliche Beschreibung uns erhalten ist[3]), scheinen die Bilder des Gekreuzigten in S. Christoph in Lüttich und in der Stadtkirche zu Sint Truiden übereinzustimmen[4]). Der Typus hält sich bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie der aus dem Lütticher Dominikanerkloster stammende Kruzifixus im Hofe von S. Johannes beweist; von der zu ihm gehörigen trauernden Maria, jetzt im Diözesanmuseum (Tafel 21), wird unten zu sprechen sein. Der im Rhein-

[1]) Vergl. Helbig, La Sainte Vierge et l'enfant Jesus, les groupes sculptés des anciens sanctuaires de Liége; Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, III, 1874/76, S. 228 ff.

[2]) Abbildung in Michel, Histoire de l'art, II 1, 1906, S. 155.

[3]) Vergl. Van den Steen de Jehay, La cathédrale de Saint-Lambert, 2. Auflage, 1880, S. 246 ff.

[4]) Vergl. Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége, 2. Aufl., 1890, S. 111.

Abb. 147. Nivelles, S. Gertrud.
Mutter Gottes vom Schreine der hl. Gertrud.

lande häufige Typus mit dem schmerzverzerrten Leibe[1]) findet sich in den Niederlanden selten; ein Beispiel in Oplinter, das einzige der Maasgegenden in Saint-Gilles ob Lüttich; vielleicht sind beide Kruzifixe aus dem Rheinlande eingeführt; das romanische Maastal zum mindesten wurde von der die rheinischen Gemüter erregenden mystischen Strömung des späten 13. und 14. Jahrhunderts kaum berührt.

Die 1,79 m hohe stehende Mutter Gottes in S. Servatius (Abb. 151, 154) zeigt nochmals die Stufe der Lütticher Kunst um 1330. Die Eichenholzfigur war beschädigt und ist stark ergänzt; der Kopf des Kindes und das Kopftuch der Mutter sind ganz neu[2]). Diese Figur besitzt noch mehr sinnliche Schönheit als die Gestalten der Auferstehung aus Heiligkreuz; die Jungfrau ist zwar schlanker als die Marien des 13. Jahrhunderts, aber noch voll plastischen Lebens, zumal in den tief unterschnittenen Gewandfalten. Der Typus muß auf ein französisches Vorbild zurückgehen; ähnlich die Maria in Magny-en-Vexin[3]). Etwa aus der gleichen Zeit wie die Mutter Gottes in S. Servatius stammen die 84 cm hohen Eichenholzstatuen der Evangelisten Lukas und Markus (Attribute, Schriftband, Quasten ergänzt), früher in der Sammlung Scheen, jetzt im Diözesanmuseum zu Lüttich (Tafel 22). Die steilen Röhrenfalten, die Haarwellen über den Ohren, die pathetische Gebärde gemahnen noch an die Art des 13. Jahrhunderts; daneben aber läßt sich ein Aufeinanderkleben der Gewänder und eine Schwingung der Säume beobachten, wie sie kaum vor der Mitte des 14. Jahrhunderts üblich sind. Noch reiner zeigen den Stil des fortgeschrittenen 14. Jahrhunderts die stehende Maria im Hochaltare der Frauenkirche zu Hasselt (Abb. 152) und das marmorne Muttergottesbild, das aus dem Redemptoristenkloster zu Sint Truiden in die Wiener Sammlung Figdor gelangte (Abb. 153). Die Hasselter Maria

[1]) Vergl. Lüthgen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, 1917, Tafel 8, 10. Dieser Typus ist übrigens keineswegs rheinischen Ursprungs; schon Wilars von Honecort kennt ihn; vergl. Omont, Album de Villard de Honnecourt, Tafel 15.

[2]) Abbildung des Zustandes vor der Wiederherstellung in Helbig a. a. O., S. 115.

[3]) Abbildung in Vitry et Brière, Documents de la sculpture Française au moyen âge, 1904, Tafel 94.

TRAUERNDE MARIA

Abb. 148. Rijckhoven, Deutschordenskirche. Mutter Gottes.

Abb. 149. Lüttich, Sammlung G. Mélotte. Mutter Gottes.

zeigt den Mantel in wenigen Falten breit über den Körper gerafft; im Gegensatz zu ihrer mehr französischen Art weist das Bildwerk aus Sint Truiden mit der Hüftausbiegung und dem nach unten verschobenen Schwerpunkte deutsche Züge auf; ungewöhnlich ist hier das Tragen des Kindes auf dem rechten Arm.

Abb. 150. Aldeneyck, Kirche. Kruzifixus.

Während das 13. Jahrhundert im Lütticher Gebiete mehrere Bildwerke der feierlich thronenden Mutter Gottes hinterlassen hat, scheint dieser Typus, von einer bäurischen Maria aus La Gleize im Diözesanmuseum abgesehen, in der Folgezeit zu fehlen. Einige Einzelfiguren weisen die für die Epoche um 1360 bezeichnende Verbindung von Schlankheit und großzügiger Vereinfachung auf, so z. B. der riesige hl. Christophorus in Hannut, eine gewaltige Eichenholzfigur, schmal, doch von derber Bildung, mit schlichten, flachen Gewandfalten (Abb. 155), ferner ein 40 cm hoher stehender Johannes Ev. aus weißem Marmor im Archäologischen Museum zu Lüttich (Abb. 156), die 1,77 m hohe Eichenholzstatue des hl. Germanus in der Liebfrauenkirche zu Huy (Abb. 169) und der 1,96 m hohe Namenspatron der Kirche S. Servatius (Abb. 157). Zwei 46 cm hohe Alabasterstatuetten der Apostel Andreas und Paulus im Lütticher Diözesanmuseum[1]) zeigen diesen Stil wiederum mehr in deutsche Bewegtheit übersetzt. Sehr stattlich die zu dem heute in S. Johannes aufbewahrten, oben erwähnten Kruzifixus gehörige trauernde Maria aus dem Lütticher Dominikanerkloster, jetzt im Diözesanmuseum (Eichenholz, Höhe 1,06 m, Tafel 21).

Mit ihr nahe verwandt ist die steinerne Krönung Mariä über dem Nordportale von S. Jakob in Lüttich (Tafel 23, Abb. 158, 159). Schon Rousseau[2]) weist darauf hin, daß in

[1]) Abbildung in Terme, Album de l'art ancien au pays de Liége, 1905, II, Tafel 2.

[2]) Vgl. Rousseau, La sculpture flamande et wallonne, IV; Bulletin des commissions royales

LUTTICH DIOECESANMUSEUM DIE EVANGELISTEN LUKAS UND MARCUS

Abb. 151.
Lüttich, S. Servatius.
Mutter Gottes.

Abb. 152.
Hasselt, Frauenkirche.
Mutter Gottes im Hochaltar.

Abb. 153. Wien, Slg. Figdor.
Mutter Gottes a. d. Redemptoristenkloster in Sint Truiden.

diesem Werke etwas von dem Stolze und der Hoheit des 13. Jahrhunderts wieder lebendig geworden ist. Hingegen hat Koechlin[1]) für die Gruppe sehr abschätzige Worte. Er schreibt: « Le morceau n'est certes point à dédaigner, et l'imagier a tiré un assez curieux parti, dans les draperies, des modes du jour, de ces escaliers, de ces volutes et de ces grands plis qui se creusent; mais si les gestes, tout traditionels, sont demeurés larges, qu'est-ce que ces visages d'où toute expression est absente et où l'ancien type, reconnaissable encore, s'est transformé en on ne sait quelle laideur grognonne et maniérée? » Gewiß liegt im Ausdruck der Mienen nicht die Stärke dieses Kunstwerkes, wie denn überhaupt die Zeit nach der Jahrhundertmitte, im Gegensatze etwa zu der Epoche Sluters, allgemein die eindringliche Bildung der Einzelheiten zugunsten einer großen Gesamtwirkung vernachlässigt. Dies darf jedoch die hohe Schätzung, die der Lütticher Gruppe gebührt, nicht einschränken. Koechlin übersieht, daß das Kompositionsschema und die Frische der ein Menschenalter jüngeren Krönung Mariä von La Ferté-Milon[2]), die er

---

d'art et d'archéologie XVI, 1877, S. 45.

[1]) Vgl. Koechlin, La sculpture belge et les influences françaises; Gazette des beaux-arts, XLV, 1903, S. 340.

[2]) Abbildung in Michel, Histoire de l'art, III, 1, 1907, bei S. 400.

Abb. 154. Lüttich, S. Servatius.
Mutter Gottes

der Lütticher Krönung gegenüberstellt, mit einer erheblichen Einbuße an Monumentalität erkauft ist. Wie sehr die Lütticher Gruppe innerhalb der Kunst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts einen Höhepunkt bedeutet, wird man am deutlichsten gewahr, wenn man sie mit verwandten Stücken, wie der Krönung Mariä aus Walcourt im Namurer Museum vergleicht, deren Stil zu dem dritten Monumentalwerk der Lütticher Schule des 14. Jahrhunderts überleitet.

Diese umfangreichste bildnerische Schöpfung im mittleren Maastale ist das Bethlehemportal, das den Zugang zu einer Gasse hinter dem Chore der Liebfrauenkirche in Huy vermittelt (Breite des Bogenfeldes 4,31 m). Es ist im 19. Jahrhundert lieblos erneuert worden und hat bei dieser Gelegenheit nicht nur eine entzückende Bekrönung aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 160) eingebüßt, sondern auch zwei blinde seitliche Türen zu Begleitern erhalten, die seine Wirkung empfindlich stören. Bei dieser Gelegenheit scheinen die acht Leibungsfigürchen stark ergänzt worden zu sein (Abb. 161). Das Portal ist durch einen Pfeiler zweigeteilt: vor ihm und an den Eckpfeilern waren bis zur Erneuerung drei Bildwerke aufgestellt, von denen der Bischof im östlichen Gewände ursprünglich scheint; er ist verschollen. Den geraden Sturz schmückt ein Vierpaßmuster. Das hohe Bogenfeld ist durch zwei Spitzbogen derart dreigegliedert, daß innerhalb der Bogen Geburt Christi und Anbetung der Könige, zwischen ihnen der Kindermord erscheinen. In der Leibung sieht man unter Baldachinen unten je zwei knieende Engel, oben je zwei sitzende Propheten. Schon die Gliederung des Bogenfeldes ist ungewöhnlich; indem sie die sonst im 14. Jahrhundert meist übliche Streifenkomposition aufgibt, ermöglicht sie den einzelnen Figuren mehr Bewegungsfreiheit und einen größeren Maßstab. Auch die ikonographische Anordnung ist nicht alltäglich. In der Darstellung der Geburt Christi (Abb. 162) liegt Maria erschöpft flach auf dem Bette ausgestreckt; ihr Antlitz drückt sie an das nackte Kind, das sie mit beiden Händen umfaßt. Unter ihr sieht man eine knieende Figur, wohl Salome, die ungläubige Hebamme, mit der erhobenen verdorrten Hand[1]). Über ihr die Krippe, in der das Kind noch einmal, und zwar gewickelt, zu sehen ist, von Ochs und Esel durch Anhauchen erwärmt. Über dem Stalle die Hirten. Am Fußende des Bettes Josef, auf seinen Stab gestützt. — In der Anbetung der Könige (Tafel 24) thront Maria

[1]) Vgl. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France, 1902, S. 248.

LÜTTICH KRÖNUNG MARIÄ VOM NORDPORTAL

Abb. 155.
Hannut, Pfarrkirche.
S. Christophorus.

Abb. 156.
Lüttich, Archäolog. Museum.
Hl. Johannes Ev.

Abb. 157.
Lüttich, S. Servatius.
Hl. Servatius.

seitlich mit steil aufgerichtetem Oberkörper. Mit dem linken Arme schützt sie das auf ihrem Schoße stehende Kind, das eifrig nach der goldenen Gabe des greisen Königs greift und ihn mit seiner Linken umhalst. Die rechte Hand der Maria leitet den linken Arm des Königs, an dem, wie ein Ring, die Krone hangt. Die beiden anderen Könige stehen. Der zweite weist mit der Rechten auf den senkrecht über ihm befindlichen, heute zerstörten Stern in den Lüften, auf den auch ein schwebender Engel deutet, und wendet gleichzeitig das Antlitz dem hinter ihm befindlichen Mohrenkönig zu. — Die Darstellung des Kindermordes (Abb. 163) endlich zeigt den König Herodes thronend, mit befehlend erhobener Rechten. Zwei Kriegsknechte umgeben ihn, ihres Amtes waltend. Im Hintergrunde eine um ihr totes Kind klagende Mutter.

In ikonographischer Hinsicht bietet demnach das Bethlehemportal viel Ungewöhnliches. Die Einteilung des Bogenfeldes, das platte Liegen der Maria, das zweimalige Vorkommen des Kindes, die Darstellung der Hebammenlegende im Bilde der Geburt, die Anbringung

Abb. 158. Lüttich, S. Jakob.
Maria,
von der Krönung Mariä über dem Nordportal.

Abb. 159. Lüttich, S. Jakob.
Christus,
von der Krönung Mariä über dem Nordportal.

des Engels im Bilde der Anbetung der Könige, die seltsame Art des greisen Königs, seine Krone zu tragen, endlich die Darstellung des Kindermordes an sich, — für dies alles sind wenig oder gar keine Parallelen zu finden. Der Künstler verfügt zweifellos über einen ungewöhnlichen Grad von Erfindungskraft. Wo hat er die Anregungen empfangen?

Die Einteilung des Tympanons kann durch Vorbilder von Doppelbogenfeldern über einem Türsturze veranlaßt sein, wie sie das Johanneshospital in Brügge zeigt[1]). Reiner noch ist die Gliederung in der älteren französischen Gotik vorgebildet, z. B. mit reicher, an Fenstermaßwerk gemahnender Unterteilung, am Hauptportale der Kathedrale zu Sens, an St. Urban in Troyes[2]), auch am Südportale des Domes zu Regensburg[3]). In Huy fällt die Untergliederung weg; die Plastik hat die Vorherrschaft. Noch minder zahlreich sind die Vorbilder der ikonographischen Sonderlichkeiten. Das flache Liegen der Maria findet sich ähnlich an dem um 1247—1259 entstandenen älteren Lettner der Kathedrale zu Chartres. Die Hebammen verschwinden aus den Darstellungen der Hochgotik vollständig. « A partir des premières années du XIIIe siècle, la légende des sages-femmes ne se rencontre plus dans nos cathédrales. Je n'ai pas réussi non plus a la découvrir dans les manuscrits à miniatures du XIIIe et du XIVe siècle que j'ai parcourus »[4]). In den

[1]) Abbildung in Koechlin a. a. O., S. 5.

[2]) Abbildungen der beiden Bogenfelder in Marcou, Album du Musée de sculpture comparée, 1892, Tafel 75, 79.

[3]) Vgl. Schinnerer, Die gotische Plastik in Regensburg, 1918, Tafel 6.

[4]) Vgl. Mâle a. a. O., S. 249.

Abb. 160. Huy, Liebfrauenkirche. Bethlehemportal vor d. Erneuerung.

Abb. 161. Huy, Liebfrauenkirche. Bethlehemportal nach der Erneuerung.

Niederlanden, wo die Darstellung im 15. Jahrhundert wieder häufig nachweisbar ist, fehlt ein Vorgang aus dem 14., während in Deutschland unter dem Einflusse der Mystik das Bad des Kindes gelegentlich sich findet[1]). Für die Legende der verdorrten Hand aber gibt es wohl überhaupt keine Parallele aus dem späten Mittelalter. — Für die Bestimmung der Entstehungszeit des Bogenfeldes wichtig ist auch die Verkündigung an die Hirten. Das frühe Mittelalter schildert mit Vorliebe den Schreck über die Erscheinung des Engels; der Meister des Portales von Huy gibt der Szene bereits jenen heiter-sittenbildlichen Charakter, den man etwa vom Buxtehuder Altar des Meisters Bertram kennt. Häufiger als die Salomeszene ist, wenngleich nicht in den Niederlanden, der Engel mit dem Stern in der Anbetung der Könige zu finden[2]), während wiederum der Kindermord von der Bildnerkunst des 14. Jahrhunderts selten dargestellt wird[3]).

Nicht nur in ikonographischer, auch in stilistischer Hinsicht bietet das Bogenfeld von Huy der Forschung Schwierigkeiten. Über seine Entstehungszeit gehen die Meinungen

---

[1]) Z. B. am Portale des Ulmer Münsters von 1356; vgl. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, 1921, S. 45 ff.

[2]) Kehrer, Die heiligen drei Könige, II, 1909, S. 76 ff., weist nach, daß der Sternenengel aus der orientalischen Kunst übernommen ist. Man sieht ihn ähnlich an den Chorschranken der Pariser Kathedrale und an dem Westportale von S. Martin in Kolmar.

[3]) Ein gleichzeitiges Bildwerk des Kindermordes im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen.

Abb. 162. Huy, Liebfrauenkirche. Bethlehemportal, Geburt Christi.

weit aus einander. Ysendyck[1]) hält das Portal für eine Arbeit des 13. Jahrhunderts. Eine so frühe Datierung wird schon durch das Ergebnis unserer ikonographischen Untersuchung widerlegt. Helbig spricht sich für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts aus[2]). Koechlin[3]) vermeidet bestimmte Angaben. In der Tat ist der Stil des Portales nicht vollkommen einheitlich. Das Bett der Maria zeigt noch den linearen scharfkantigen Faltenstil, wie er sich ähnlich am Bogenfelde des Brügger Johannesspitales und in Süddeutschland in dem vom Meister der Straßburger Katharinenkapelle abhängigen Werken findet. Im übrigen aber, z. B. an der thronenden Maria und den Königen, ist der Fall der Gewänder weicher und malerischer, mit ruhigen breiten Randwellen und gelegentlich tiefen Unterschneidungen. Es ist durchaus der Stil der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; die Herodesfigur zeigt die malerische Auflösung noch stärker. Die Bildung aller Köpfe ist breit, der Formgebung der Köpfe der Lütticher Krönung Mariä verwandt, die Ausdruckskraft gering. Die Augen groß und flach. Maria und der greise König senken vor Andacht die Lider[4]). Dieser Zug findet sich auch an der dem Anfang des 14. Jahrhunderts entstammenden Heimsuchungsgruppe in S. Viktor in Xanten, ohne daß indes irgend eine unmittelbare Verbindung zwischen den Arbeiten in Xanten und Huy bestände. Doch hat das Bethlehemportal unzweifelhaft mehr Beziehung zur deutschen als zur französischen Kunst; es kann

[1]) Vgl. Ysendyck, Documents de l'art dans les Pays-Bas, Band III, 1886 87, Portale, Tafel 1.

[2]) Vgl. Helbig a. a. O., S. 72

[3]) Vgl. Koechlin a. a. O., S. 341 f.

[4]) Die Behauptung Koechlins a. a. O., S. 342, «tous les personnages de la porte de Huy ont les yeux aveugles» ist eine starke Übertreibung.

Abb. 163. Huy, Liebfrauenkirche. Bethlehemportal, Bogenfeld.
Unten: Geburt Christi und Anbetung der Könige. Oben: Kindermord.

nicht viel später entstanden sein als die Lütticher Krönung Mariä; die stilistische Verschiedenheit der beiden Kunstwerke beweist die Verschiedenheit der Richtungen, aus denen die Plastik des mittleren Maastales Anregungen empfing.

Die Jahrhundertwende hat in der Lütticher Gegend keine bedeutenden Schöpfungen hinterlassen. Jakob von Barze, aus der Nähe von Huy stammend, zeigt in den während seines Aufenthaltes in Dendermonde 1390—1392 geschaffenen Altären für die Kartause

Abb. 164. Huy, Marktbrunnen.

in Dijon[1]) eine Klarheit der Linienführung, Trockenheit und Sachlichkeit, die sich ebensosehr von der Lütticher Überlieferung wie von dem malerischen Wesen seines jüngeren Genossen Claus Sluter oder der brabantischen Meister des Altares in Hakendover und des Sakramentshauses in Hal[2]) unterscheidet. Während von einem Einflusse Sluters auf die Maastalplastik überhaupt nicht gesprochen werden kann, scheint die trockene Art des Jakob von Barze in einigen dekorativen Steinbildwerken, wie den Prophetenbrustbildern an den Konsolen der südlichen Vorhalle von S. Paul (Abb. 144) und Schlußsteinen des Chores von S. Dionys in Lüttich weiter zu wirken. Im übrigen findet sich in der Plastik des mittleren Maastales um 1400 Neigung zum Malerischen ohne eine Spur der frischen Kraft der burgundischen Kunst. Beispiele: die Mutter Gottes ster der zee in Liebfrauen zu Maastricht[3]),

[1]) Vgl. die Abbildung der Dijoner Grablegung in Fierens-Gevaert, La renaissance septentrionale, 1905, S. 41.

[2]) Vgl. Baum, Die Entstehungszeit des Sakramentshauses von Hal; Kunstchronik, 1921, S. 608 ff.

[3]) Vgl. Witte, Zur Frage nach der Bedeutung der Wallfahrtsbilder für die Stilanschauung; Zeitschrift für christliche Kunst, 1912, Sp. 401.

Abb. 165.
Huy, Marktbrunnen.
Hl. Domitian.

Abb. 166.
Huy, Marktbrunnen.
Hl. Katharina.

Abb. 167.
Huy, Marktbrunnen.
Hl. Mangold.

Abb. 168.
Huy, Marktbrunnen.
Graf Anfrid.

die mit ihr verwandte stehende Maria der Sammlung G. de Lhoneux[1]), die Mutter Gottes im Sternenkleide in der Kirche zu Oostham, die Krönung Mariä der Sammlung G. Francotte[2]), ein derbes Vesperbild in der Kirche zu Bree, das dem westlichen Typus mit steil aufgerichtetem Oberkörper und schlaff herabhängendem rechtem Arme des Heilandes folgt[3]). In allen diesen Figuren verschwindet der Organismus des menschlichen Körpers hinter gehäuften Faltenmassen mit reicher Randwellenbildung; sie sind durchaus malerisch empfunden, ornamental, ohne eine Spur der monumentalen Würde, die den Schöpfungen des 14. Jahrhunderts eignet.

Als wichtiges Beispiel dieser weichlichen Kunst, die ebenso verschieden ist von der mit Eindringlichkeit gepaarten Breite Sluters, wie von der lebhaften Bewegtheit der ungefähr gleichzeitigen brabantischen Arbeiten in Hakendover und Hal, muß der datierte Marktbrunnen von Huy mit seinen 47 cm hohen Erzfiguren (Abb. 164—168) gelten. Über einem kreisförmigen Becken erhebt sich die Brunnensäule, die eine Platte mit Mittelturm und vier Ecktürmen trägt. Zwischen den äußeren Türmen sind die Standbilder der hl. Katharina, der hl. Mangold und Domitian, zweier Schutzpatrone der Stadt, und Anfrids, des letzten Grafen von Huy, aufgestellt. Die bekrönende Figur stammt von 1597, der Reichsadler von 1648, die äußere Umschließung ist noch jünger. Uns beschäftigt vor allem die Inschrift auf der Unterseite der die Figuren tragenden Platte: »Lan. m. cccc. et. vi

---

[1]) Lütticher Ausstellung 1905, Nr. 1357. Abbildung in Terme a. a. O., II, Tafel 13.
[2]) Desgleichen, Nr. 1346.
[3]) Etwas altertümlicher das dem gleichen Typus folgende Gnadenbild in Bellaire.

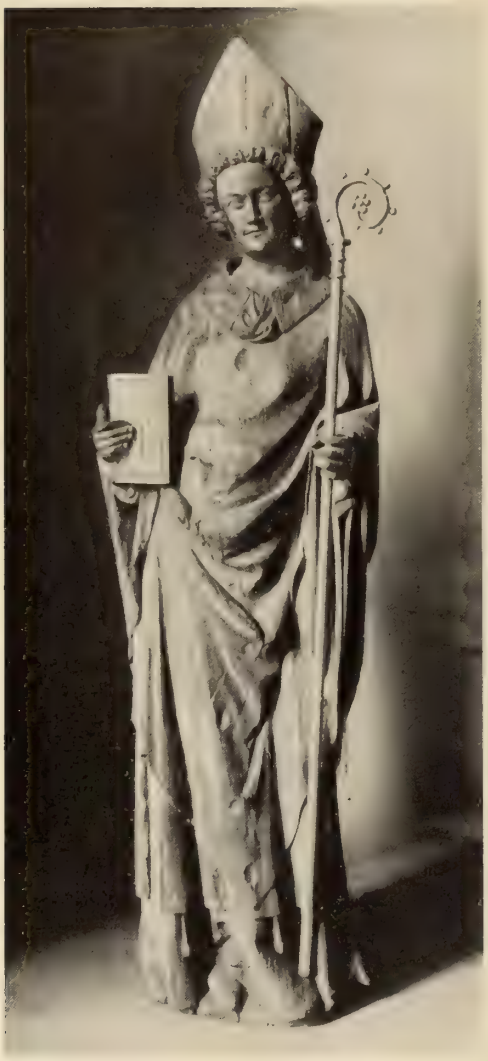


Abb. 169. Huy, Liebfrauenkirche.
Hl. Germanus.

fut. faite. ceste. fontaine. maists. pr. le. teps. heris. le. pottr. et. pierelo. del. grevier. joh. lempereir. et. collar. dallevoye. ambdeux. rents.«. 1406 sind also diese breiten, weichen Figuren gegossen.

In Süddeutschland wäre diese Weichheit schon am Ende des 14. Jahrhunderts nicht mehr möglich. In der Lütticher Gegend hält sich ihre Nachwirkung noch bis in die vierziger Jahre des 15., um dann endgültig dem scharfbrüchigen Stile Platz zu machen. Zu den letzten Ausläufern der Kunst, deren Entwicklung hier verfolgt wurde, gehört der Altar aus der Beginenkirche in Tongern, heute im Brüsseler Kunstgewerbemuseum, ein 2,60 m breiter, 2,23 m hoher, in der Mitte überhöhter Schrein; er zeigt in der Mitte des Kastens die Krönung Mariä und den Kruzifixus, zu den Seiten die Apostel, im überhöhten Teile die Mutter Gottes zwischen dem Täufer Johannes und der hl. Katharina: die Figuren der Staffel fehlen.

Unser knapper Überblick über den Bestand des Lütticher Gebietes an Werken der Stein- und Holzplastik des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts lehrt, daß einerseits wenig Denkmäler erhalten sind und daß anderseits zwischen den erhaltenen kein Schulzusammenhang besteht. Französische Einwirkungen kreuzen sich mit deutschen, und zwar herrschen die deutschen unzweifelhaft vor, selbst im romanischen Sprachgebiete.

Abb. 170. Tournai, Ansicht der Stadt von 1691 (Kupferstich).

VIII.

DAS MITTELALTERLICHE BÜRGERHAUS IM HENNEGAU

Von MAX SCHMID-BURGK

Die Kunstforschung hat sich erst spät der Geschichte des bürgerlichen Hausbaues zugewandt. Es ist wohl ein Zeichen unseres geschärften sozialen Gewissens, daß wir heute dieses Gebiet allerorten beackern. Auch das war von Einfluß, daß die ältere Forschung mehr die Formgebung, die heutige aber mehr den Raumgedanken in der Baukunst betont. Da kommt es uns zum Bewußtsein, daß nicht nur in Kathedralen und Rathäusern, Schlössern und Palästen sich das bauliche Wollen und Streben einer Zeit verkörpert, sondern auch im schlichten, bürgerlichen Hausbau, insbesondere wenn man sich nicht auf das Studium des Einzelbaues beschränkt, sondern Straßen und Plätze hinzuzieht, die Siedlungsgeschichte als leitenden Gedanken voranstellt.

Eine große allgemeine Geschichte des Städtebaues und Siedelungswesens, also eine Baugeschichte im höchsten Sinne des Wortes, fehlt uns heute noch. Wir haben nur kurze Überblicke in Handbüchern. Über den Städtebau des Altertums besitzen wir schon Zusammenhängendes. Auch ist die Baugeschichte des Bürgerhauses, insbesondere seitdem Stiehl und andere Anregung gegeben haben, in zahlreichen Monographien deutscher Städte und Bezirke lokal durchforscht. Fast ausnahmslos ist aber nur die Entwicklung des Einzelbaues, nicht die des Stadtbildes dargestellt, was man als notwendige Vorarbeit gelten lassen darf. Meinen Aufenthalt im Hennegau in den Kriegsjahren 1917/18 gedachte ich dazu zu

benutzen, um aus diesem, heute deutschem Einfluß und deutschem Zusammenhange entrückten alten deutschen Gebiete Material zur Städtebaugeschichte zusammenzutragen. Die Verhältnisse haben mir nicht erlaubt, Abschließendes zu schaffen. Ein Teil des gesammelten Materials ist zerstreut, verloren gegangen. Vielleicht ist es aber doch nicht überflüssig, aus dem Geretteten Einiges zusammenzustellen und Grundlinien zu zeichnen, auf denen später fortgebaut werden kann. So soll denn im nachstehenden zunächst ein Überblick über die Baugeschichte des mittelalterlichen Bürgerhauses gegeben werden[1]).

Die Geschichte des Bürgerhauses im eigentlichen Sinne dieses Wortes ist auch im Hennegau erst seit Ausgang des 15. Jahrhunderts lückenlos zu verfolgen. Wohl sind Profanbauten des früheren Mittelalters erhalten. Aber nur selten dürfen wir darin wirkliche Bürgerhäuser erblicken. Meist sind es städtische Höfe, Sitze des Adels und der Geistlichkeit, Kanonikatswohnungen und Stifte. Aber da wir nur selten in der Lage sind, die ursprüngliche Bestimmung jener älteren mittelalterlichen Profanbauten genau festzustellen, so mögen alle erhaltenen Reste in unserer Betrachtung zusammengefaßt werden.

Wie in einem Brennspiegel sammeln sich die architektonischen Kräfte des Scheldebeckens in Doornick (Tournai), der größten Stadt des Hennegaues. Heute noch werden unmittelbar vor den Toren der Stadt die gewaltigen Steinbrüche ausgebeutet, aus deren Tiefe man seit Jahrtausenden den klingend harten Blaustein fördert. Frisch verarbeitet, oder vom Regen gefeuchtet, nimmt er jenen satten, graublauen Ton an, dem er seinen Namen verdankt. In Trockenheit und Sonne zeigt er ein zartes Grauweiß. Als Ersatz für Granit und andere harte Steine wird er zu Schwellen, Türgewänden und für alle anderen, besonderer Härte bedürfenden Bauteile verwendet. Natürlich widerstrebt er aller kleinlichen und spielerischen Behandlung und zwingt seinen Meister zu einfacher Formengebung. Das gibt den Steinbauten dieses Landstriches einen ernsten, großzügigen Charakter.

Tornacum ist eine alte Hauptstadt der Nervier, dann des pagus turnacensis. An der Kreuzung zweier Römerstraßen gelegen, deren eine die wichtigste Verbindung vom Rhein zum Ärmelkanal, von Köln nach Boulogne war, ist es schon in Römerzeiten eine große Handels- und Fabrikstadt. Noch heute bezeichnet der Stadtturm, der schlanke Belfried, den Kreuzungspunkt beider Straßen. Im dritten Jahrhundert ein Sitz des aufkeimenden Christentums, wird es im fünften Jahrhundert die Residenz der Merovinger, des Frankenkönigs Chlogio (Chlodius). König Childerich stirbt hier 482 und König Chlodewig (Chlodovech) wird hier geboren. Der berühmte Königsgrabschatz, der in dem bescheidenen Hause der Rue St. Piat gefunden wurde, zeugt vom Glanze jener Zeiten. Wenn auch die grausame Zerstörung durch die Normannen schwere Wunden schlug, so blühte Tournai doch bald wieder auf und in der langen Friedenszeit, in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts unter Graf Balduin von Mons und Bischof Radbod II. hebt es sich glänzend empor. Die Gelehrtenschule des Klosters St. Martin wird gegründet. Im 12. Jahrhundert wird Tournai auch wieder selbständiges Bistum. 1187 kommt es dann an die Krone Frankreich. Die fromme und reiche Stadt schmücken nun stattliche Kirchen und einer der schönsten und größten Dome Frankreichs hebt sein turmgekröntes Haupt stolz himmelan. Unter dem

[1]) Vergl. Soil de Moriamé, L'habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècle, Tournai 1904, Castermann zugleich als Band VIII der Annales de la société historique et archéologique de Tournai. Erschienen ist nur Band I, Architecture des façades. Hier die Literatur und sonstigen Quellen zur Geschichte des Tournaiser Bürgerhauses zusammengestellt. Weitere Literaturangaben in dem Katalogband der „Belgischen Kunstdenkmäler" unter „Tournai".

Abb. 171. Tournai, Romanische Häuser in der Rue Barre St. Brice 10 u. 12.

Schutze dieser Heiligtümer und zu ihren Füßen bergen sich bescheiden die Bürgerhäuser.

Das Bürgerhaus des früheren Mittelalters war nur ausnahmsweise Steinbau. Holz und Lehm mußte der Mehrzahl der Bürger genügen. Die Verwendung von Bruchstein und Haustein blieb vorwiegend den größeren öffentlichen Gebäuden vorbehalten. Das schließt nicht aus, daß in den Städten, wo Steinmaterial reichlich zur Verfügung stand, solches auch bei Häusern der vornehmen Bürger gelegentlich Verwendung findet. Aber die Ge-

samtform wie die Einzelheiten lassen auch da noch in späterer Zeit deutlich das Vorbild der Holzarchitektur erkennen. Im Scheldebecken, mit seinen leicht abbaufähigen Steinbrüchen, hat sich frühzeitig der bürgerliche Steinbau entwickelt, wie andererseits das holzarme flandrische Land den Ziegelbau ausbildete.

An der Spitze der romanischen Wohnhäuser zu Doornick steht das ansehnliche Doppelhaus in der Rue Barre St. Brice 10 und 12. Es handelt sich um zwei mit dem Giebel[1]) der Straßenseite zugewandte vierstöckige hochgegiebelte Häuser mit gemeinsamer Zwischenmauer (Abb. 171.) Das rechte, noch bewohnte Haus Nr. 12 ist das besser erhaltene, von dem Umbau des Erdgeschosses abgesehen. Es wurde 1880 durch Charpentier restauriert, sodaß für vieles Detail das noch unberührte Haus Nr. 10 zu Rate gezogen werden muß. Das starke Mauerwerk ist aus Bruchstein aufgeführt. Jedes Haus hatte eine rundbogig gewölbte Einfahrt und vermutlich einen kleineren Personenzugang. Die Fenster waren ursprünglich sämtlich rechteckig, mit einfacher Sohlbank und Sturz aus Blaustein, durch eine eingestellte Säule geteilt. Diese im 13. Jahrhundert im Scheldebecken herrschende Fensterform ist als Tournaisches Fenster (doornicksche veinsteren) bekannt. Die Kapitelle sind einfache Korbkapitelle mit lanzettförmigen Blättern. Die Basis hat einen Ring, darunter einen abgeplatteten Wulst und steht auf quadratischer Plinthe. Eckblätter fehlen. Der Fensterrahmen und die Rundstütze lassen die Entstehung aus dem Holzbau erkennen, wie an einzelnen Stellen in Tournai Holzrahmungen der Fenster auch heute noch erhalten sind. Jedes Fenster hat über dem Sturz einen kräftigen Entlastungsbogen, der es zuließ, daß die Sturze wie auch die Sohlbänke als schmale durchlaufende Gesimse gebildet wurden, eine Form, die zweifellos aus dem ursprünglichen Holzbau abzuleiten ist. Die straffe, bis in den Giebel sich wiederholende Horizontalteilung einerseits, die kräftige Vertikalrichtung der Stützen und des aufragenden Giebels andererseits, dazu der Wechsel zwischen festgeschlossenen und durchbrochenen Mauerflächen geben der Fassade bei aller Schmucklosigkeit Leben und Bewegung. Sie darf als mustergültige Leistung bürgerlicher Baukunst gelten. Leider ist das Innere so vielfach und so gründlich zerstört, daß von der einstigen Gestaltung wenig mehr zu sagen ist (Abb. 172.) Die Grundfläche beträgt 6,80 : 14,50 m im Erdgeschoß, im Hauptgeschoß 7,15 : 14,50 m, zeigt also die heute noch üblichen Abmessungen des besseren Bürgerhauses. Die ursprüngliche Stockwerkteilung ist erkennbar. Die Decke ruhte auf mächtigen Unterzugbalken von 7 m Spannweite, deren Konstruktion aus Detail Nr. 16 unserer Abbildung erkennbar ist. Die Wände sind vielfach durch tiefe Nischen gegliedert. deren Zweckbestimmung nicht nachweisbar ist. Eine derselben ist sicher Kaminöffnung,

Das ganze Haus mit seiner Einfahrt, seinem großen, zur Warenaufnahme bestimmten Speichergiebelfenster gibt das Bild eines bürgerlichen Wohnhauses des 12. Jahrhunderts von nordischem Typus[2]), wie es aus dem Fachwerkgiebelhaus unter dem Einfluß des Steinmaterials sich entwickelt hatte. In der Fensterbildung und anderem steht ihm das Trinitarierhaus zu Metz sehr nahe[3]), während es unter den von Viollet-le-Duc geschilderten französischen Bauten der Zeit (Cluny etc.) keine unmittelbaren Verwandten besitzt. An Klarheit und Größe des Aufbaues, an Schönheit und Einfachheit der Gliederung über-

[1]) Beide Giebel sind teilweise zerstört. Ursprünglich Treppengiebel?

[2]) Soil datiert die Bauten um 1070, Corroyer um 1170. Für erstere Datierung könnte nur die Form der Fensterstützen geltend gemacht werden, alles übrige spricht für das 12. Jahrhundert.

[3]) W. Schmitz, Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen, Düsseldorf 1899.

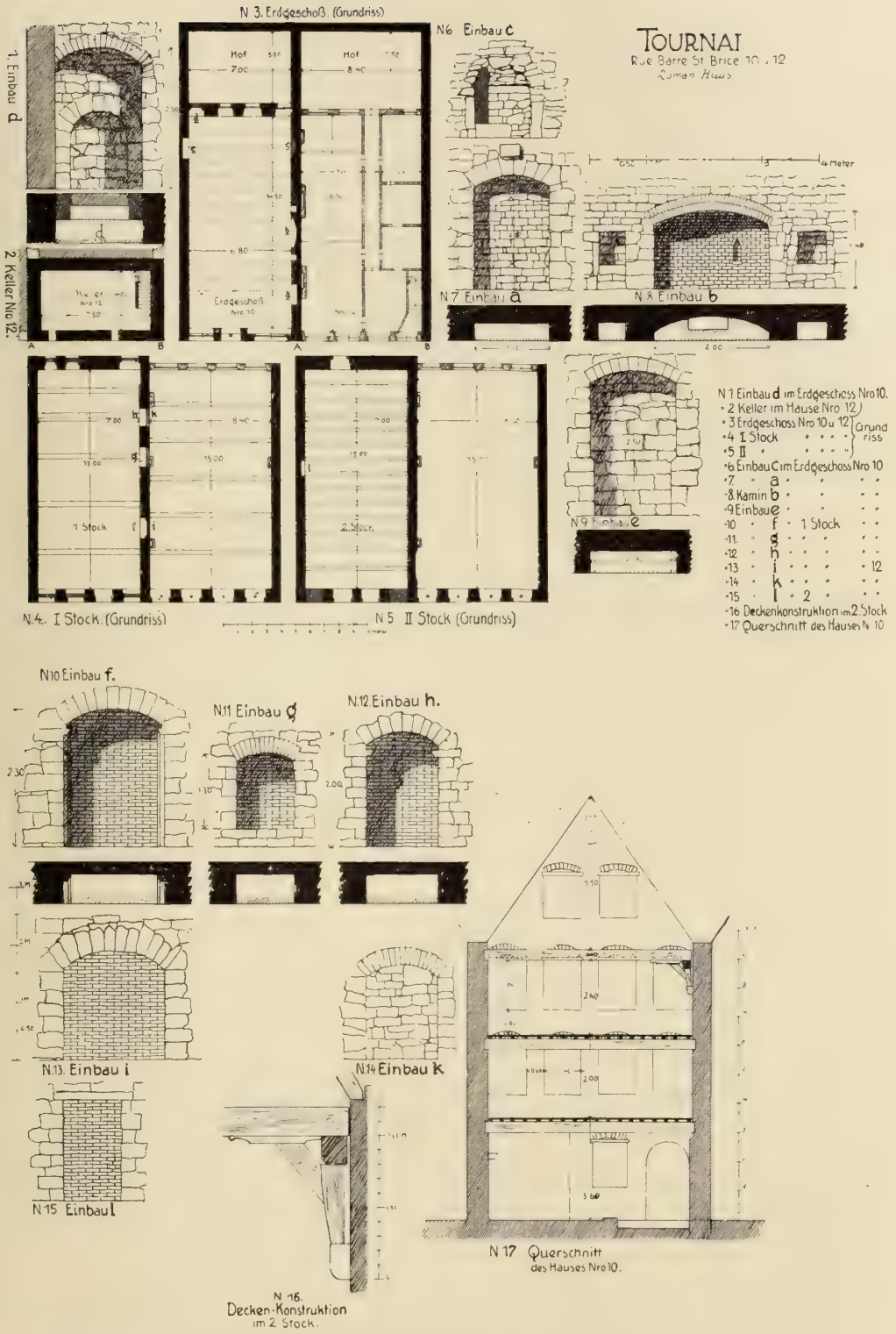


Abb. 172. Tournai, Romanische Häuser in der Rue Barre St. Brice 10 u. 12.

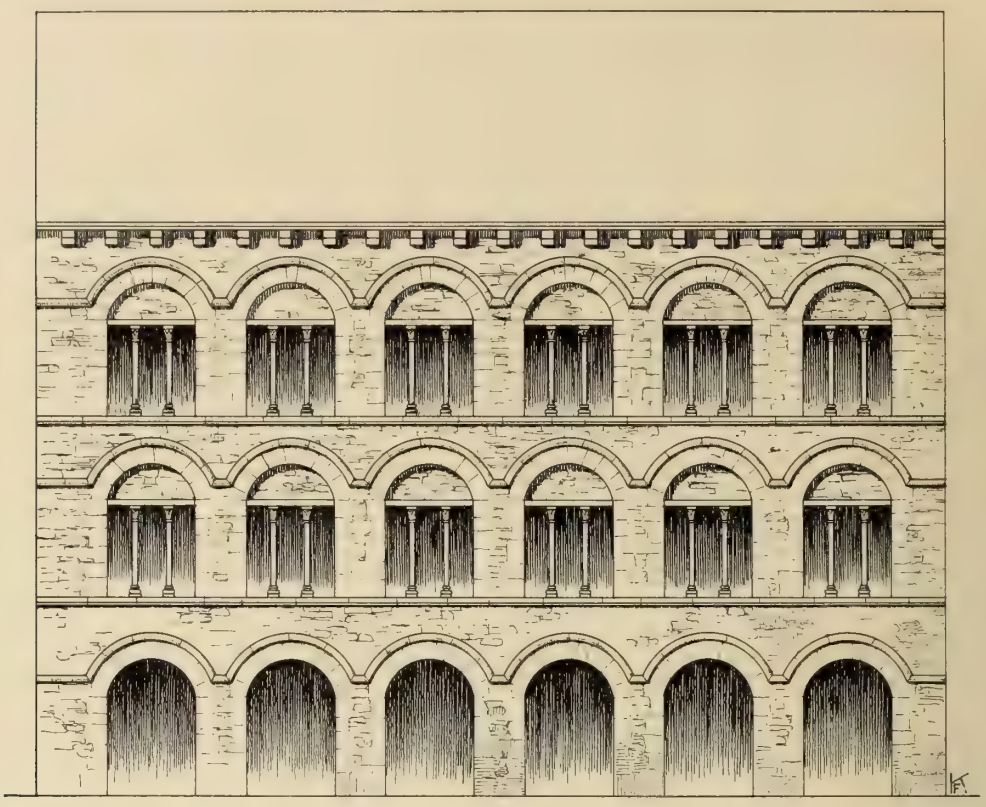


Abb. 173. Tournai, Façade der maison de Saint-Piat, Rue des Carliers (Rekonstruktion).

trifft es alle sonst erhaltenen Bürgerhäuser. Daß diese Hausform nicht vereinzelt blieb, sondern für Tournai einen oft wiederkehrenden Typus darstellt, bezeugt uns das romanische Haus in der Straße St. Piat. Infolge Umbau sind nur noch geringe Spuren der romanischen Zeit hier erkennbar (Fenster in der Rue Madame), aber die Abbildung bei Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique, Band II, S. 172, beweist, daß wir ein getreues, wenn auch verkleinertes Bild jenes Haustypus hier besitzen.

An derselben Straße, aber mit der Front nach der Rue des Carliers, liegt ein zweistöckiger romanischer Bau, dessen früherer Zustand uns durch du Mortier überliefert ist[1]). Hier erscheinen zwar manche Motive der Barre St. Brice wieder, aber das Ganze ist als geschlossene Palastfassade entwickelt. Das Erdgeschoß öffnet sich mit sechs halbrunden Arkadenbogen, über denen das Traufgesims nicht horizontal durchgeführt ist, sondern über jedem Bogen im Halbkreis sich hebt. Dieses Motiv wiederholt sich in den zwei Obergeschossen. Jedes Geschoß hat sechs Tournaiser Fenster, die durch je zwei eingestellte Säulchen dreigeteilt sind. Darüber spannt sich die Fensterrahmung im Halbkreis, ein mit Bruchsteinen gefülltes halbrundes Tympanon umschließend. Über den Fenstern zieht sich wieder die in sechs Halbkreisen geschwungene Traufleiste hin. Unter den Fenstern ist

[1]) B. du Mortier Étude sur les principaux monuments de Tournai, Tournai 1862, p. 232. Danach bei Soil, L'habitation tournaisienne, I., p. 51.

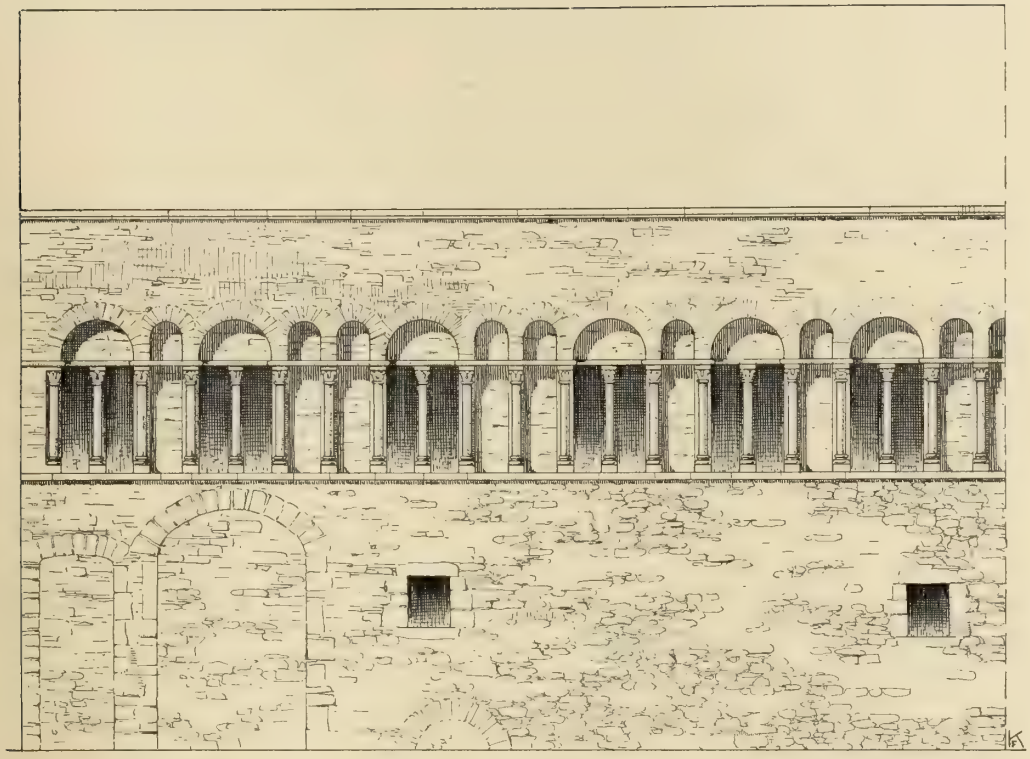


Abb. 174. Tournai, Fassade des Erzbischöflichen Palastes (Rekonstruktion).

die Sohlbank als gradliniger Gesimsgurt durch die ganze Front durchgezogen. Die Fensterrahmungen und die Bogen darüber sind in Quadern ausgeführt, alles übrige Bruchstein. Das Dach springt weit vor und ruht auf einfachen Konsolen. So wirkt das Ganze mit seiner 19 m langen Front streng und festlich wie italienische Palastfassaden. Es zeigt die typischen Merkmale der Tournaiser Bauweise. Doch dürfen wir hier gegenüber dem Bürgerhaus der Barre St. Brice den vornehmeren, vielleicht auch späteren Typ der spätromanischen Fassade erblicken. Auch er steht nicht allein. Ein ähnlicher, aber bescheidenerer Bau in der Rue des Campeaux Nr. 13 wurde leider 1862 abgebrochen, von dem Bozière in »Tournai ancien et moderne« eine Abbildung gibt. Aus einer im Museum zu Tournai erhaltenen Zeichnung des Marktplatzes von Tournai (dat. 1647) ist ferner ein großes, nahe der Kirche St. Quentin belegenes Bürgerhaus in seinem älteren Zustand überliefert, das Hotel du Porc, das 1750 schon niedergelegt wurde. Hier flankieren den Giebel beiderseits zinnengekrönte Türme. Die Einzelheiten sind aber in der Zeichnung so oberflächlich und allgemein wiedergegeben, daß man die von Soil „komponierte" Rekonstruktion nur mit größtem Vorbehalt annehmen kann. Manches, so das Abschneiden der Türme gegen die Fassade durch Gesimse wirkt höchst unwahrscheinlich.

Ein sehr beachtenswertes Stück romanischer Profanarchitektur finden wir noch am erzbischöflichen Palais, dessen älteste Teile aus der Zeit Bischof Radbods II., also um 1070 stammen. In dem der Kathedrale gegenüberliegenden Flügel, durch die sogenannte fausse porte mit ihr verbunden, steht noch, verbaut und halb zerstört — aber doch erkennbar,

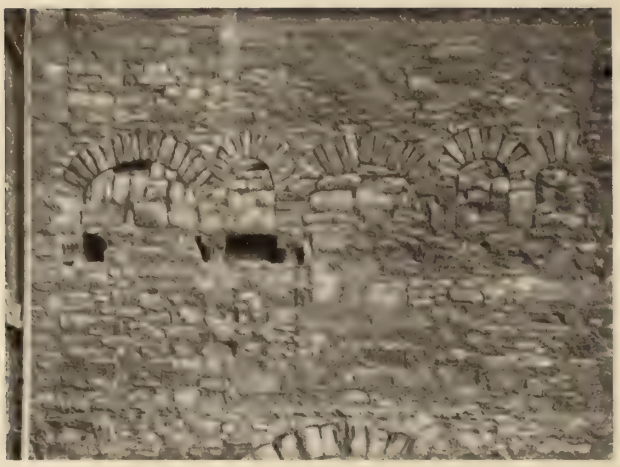


Abb. 175. Tournai, Vermauerte Bogenstellung vom Erzbischöflichen Palast.

der Rest einer romanischen Fassade (Abb. 175.) Das Erdgeschoß, roh behandeltes Bruchsteinmauerwerk, öffnete sich nur durch kleine rechteckige Fenster, dazu sind später, wohl erst im 17. Jahrhundert, ein paar im Flachbogen geschlossene Türen gekommen. Das Hauptgeschoß, wie die Türen jetzt vermauert, läßt doch den alten Zustand noch deutlich erkennen. Hier befanden sich breite Fenster vom Tournaiser Typ, durch schmale Pfeiler (etwa von halber Fensterbreite) getrennt Sohlbank und Sturz wieder als schlichtes Gurtgesims durchgeführt. Über jedem Fenster und jedem Zwischenpfeiler je ein Entlastungsbogen. Der Bau wird von Soil vor 1092, von Cloquet nach 1192 angesetzt. Dann wäre er gleichzeitig mit der dem Bischof Etienne zugeschriebenen fausse porte, die aber schon Übergangsstil zeigt und nicht im Verbande mit der alten Fassade ist. Das spricht also gegen die spätere Datierung der Fassade. Ist sie aber, was möglich, um 1092 entstanden[1]), dann hätten wir hier die erste Gestaltung des Tournaiser Fenstersystems, dessen Weiterentwicklung in der Barre St. Brice, dessen folgendes Stadium wir in der Rue des Carliers kennen lernten. Wie der erzbischöfliche Palast zu Köln auf den Kölner Profanbau, so könnte also der Palast des Kirchenfürsten von Tournai auf die dortige bürgerliche Baukunst vorbildlich eingewirkt haben.

Doornick muß in früherer Zeit reich an romanischen Steinhäusern gewesen sein, da außer den oben angeführten auch heute noch verschiedene einzelne Gebäudeteile, Fenster und dergleichen sich hier und da finden. Erhalten sind auch noch mehrere romanische Kellergewölbe, beachtenswert durch die sorgfältige Behandlung des Mauerwerks und die mächtigen Rundpfeiler, deren Kapitelle wieder mit den üblichen lanzettförmigen Blättern geschmückt sind. So im Ostflügel des erzbischöflichen Palais, ferner im Rathaus zu Tournai (der ehemaligen Abtei St. Martin), in der Krypta des Hospitals Nôtre-Dame u. a. O.

Man hat die Frage nach dem „Einflusse“ auch hier in Tournai aufgeworfen[2]). Römische Vorbilder vermag ich hier nur in den Grundformen zu sehen, karolingische nur ganz aus-

---

[1]) Die primitive Behandlung des Steinbaues, die ungeschickte Verbindung der kleineren und größeren Entlastungsbögen, die noch an Spätkarolingisches gemahnende Gestaltung der Fenster und Stützen, die Schwerfälligkeit der Verhältnisse scheinen den Ansatz vor 1092 zu unterstützen, in der Gesamtanordnung der langen Front spricht aber doch wohl der Stil des 12. Jahrhunderts. Die Rekonstruktion von C. Sonneville bei Soil, L'habitation tournaisienne I, p. 45 und Titelvignette, gibt ein in vielen Einzelheiten falsches Bild. Unsere nach der Aufnahme der vermauerten Architekturglieder von dem Architekten Fr. Krause hergestellte Zeichnung sucht die Irrtümer der Sonnevilleschen Ergänzung richtigzustellen.

[2]) Vgl. auch Swoboda, Römische und romanische Paläste, Wien 1919.

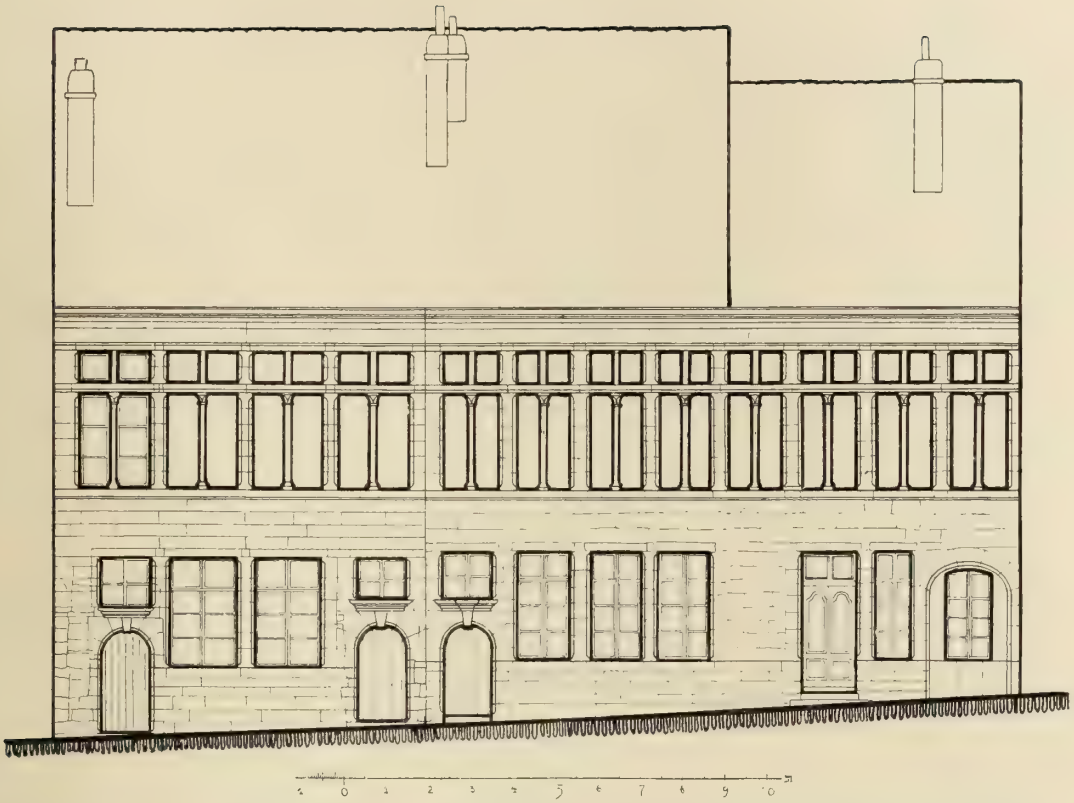


Abb. 176. Tournai. Häuser in der Rue des Jesuites 14—16. (Erdgeschoß später umgebaut.)

nahmsweise. Hier und da vielleicht etwas lombardischer Einfluß, wohl indirekt vermittelt. Der strenge Charakter der Bauten, das Fehlen der Ornamentierung, die Sachlichkeit der Profile ist weniger dem Einfluß der Zisterzienser, als der Härte des Blausteins zuzuschreiben. So kann eine ziemlich selbständige Tournaiser Kunst hier angenommen werden.

Im 13. Jahrhundert erreicht Tournai seine höchste Blüte. Zwar macht König Philipp August 1187 Tournai zu einer selbständigen Kommune und stärkt dadurch ihre wirtschaftliche Unabhängigkeit. Aber Kunst und Wissenschaft genießen nach wie vor die Pflege ihrer Kirchenfürsten. Den Bischofssitz ziert seit 1219 Walther von Marvis, einer der glänzendsten Kunstförderer auf dem Stuhle des heiligen Eleutherius, Gründer der Kirche der hl. Maria Magdalena zu Tournai, der ersten Blüte reifer Gotik am alten Stamme romanischer Baukunst. Bischof Walther von Croix, also aus einem der vornehmsten und noch blühenden Geschlechter, folgt. Zwischen 1261 und 1289 hat er in Tournai nicht weniger als fünf neue Pfarreien begründet und vergrößert. Die letzte (vierte) Umwallung, die erst 1870 niedergelegt wurde, und von der sich nur wenige, aber stattliche Reste erhielten, umschließt nun eine der ansehnlichsten Städte des französischen Flandern. Breite und wohlbefestigte Steinbrücken überspannen die Schelde (Pont des trous und pont des moulins). Am Markteingang erhebt sich der Belfried als Wahrzeichen der Stadt. Nach dem Brande von 1391 wird er erneuert. Ein achtzigjähriger Friede, wie er seit der Schlacht von Bouvines der Stadt beschieden ist, läßt Handwerk und Kunstgewerbe, Plastik, Bronzeguß und Teppichweberei herrlich emporblühen.

Abb. 177. Tournai. Haus in der Rue des Jesuites 16.

Auch im Bürgerhausbau macht sich die neue Zeit geltend. Aus der Menge der Holzbauten erheben sich neue stattliche Steinhäuser, in Bruchstein aufgeführt, die Gliederungen in Haustein. Die wuchtigen Quadern der romanischen Zeit werden allmählich durch fein zugerichtete kleinere Werksteine ersetzt. Erst gegen Ende der Gotik dringt von Flandern her auch der Backstein in Tournai ein. Dem Drange der Gotik folgend mindern sich die Mauerflächen, öffnen sich die Wände. Eine Häusergruppe in der Jesuitenstraße 12 bis 16 gibt, trotz des Umbaues im Erdgeschoß, noch heute ein gutes Bild der ersten Epoche der profanen Gotik, einer Zeit, in der der Spitzbogen im Wohnbau noch keine Rolle spielt (Abb. 176). Das romanische Fenster, rechteckig, mit einer teilenden Mittelsäule, wird beibehalten, Sohlbank und Sturz wieder als durchlaufendes Gesims behandelt. Doch nimmt das Fenster wesentlich schlankere Verhältnisse an.

Im Oberstock erhalten solche Fenster ein Oberlicht, das durch einen kleinen Stützpfeiler geteilt wird. Ein Vorläufer dieses Oberfensters liegt wohl in dem von Viollet-le-Duc abgebildeten frühgotischen Hause von Provins vor, wo zunächst nur die große Platte des Fenstersturzes durch kleine, in den Stein geschnittene Lichtöffnungen durchbrochen wird. An deren Stelle treten nun später die Tournaiser Oberlichtfenster. Damit waren sofort die Vorbedingungen für die Entwicklung zum Steinkreuzfenster gegeben. Vorläufig wird aber der horizontale Kreuzarm wie ein durchlaufendes Gesimsband gestaltet und der Fassade durch die dreifache Horizontale eine kräftige wagerechte Gliederung verliehen. Die schmalen pfeilerartigen Mauerstücke zwischen den Fenstern und die stützenden Säulchen geben andererseits eine lebhafte Vertikalbewegung. So werden die wesentlichen Formen des romanischen Typus beibehalten und doch in schlankere und lebendigere Verhältnisse übergeleitet.

Die Häuser in der Jesuitenstraße 12 mit ihren drei Fronten von je vier Fensterachsen ergeben im Hauptgeschoß eine stattliche durchlaufende Fensterarkade, über der ein hohes Hauptgesims und ein steiles Dach lagern. Das Erdgeschoß zeigt zunächst einen aus kräftigen Quadern gebildeten Sockel, durch eine Schräge abgeschlossen, auf der die Fensterbänke aufsitzen. Das Mauerwerk besteht aus sauber bearbeiteten, fein gefügten Werkstücken. Alle senkrechten Kanten, Rahmen und Stützen an Türen und Fenstern sind schlicht

abgefaßt. Die drei Häuser sind im Lauf der Jahrhunderte vielfach umgebaut, aber die ursprüngliche Anlage ist noch immer erkennbar. Jedenfalls befand sich ursprünglich nur in der letzten Achse rechts eine Zufahrt. Noch jetzt sind davon Unterzugbalken mit Sattelhölzern im Innern sichtbar. Das Hauptgeschoß enthielt je einen großen Saal, zu dem an Stelle der heutigen Treppen einst Wendeltreppen emporführten. In ihrer Vollständigkeit steht diese Häusergruppe heute einzig in ihrer Art in Tournai da. Doch lassen zahlreiche Reste ähnlicher Fassaden (vgl. Soil, Figur 15—25) deutlich erkennen, daß dieser Typus in früher gotischer Zeit in Tournai sehr verbreitet war.

Mit der Zeit wird das Tournaiser Fenster vom rechteckigen Steinkreuzfenster verdrängt, die Türen meist im Spitzbogen abgeschlossen (Abb. 178), der im übrigen dem Profanbau dieser Zeit ferngehalten wird. Der Giebel wird vielfach als Treppengiebel gebildet, erhält aber durch zahlreiche Gesimsbänder eine stark betonte horizontale Gliederung, wofür das kleine, zum erzbischöflichen Palais gehörige Wohngebäude am Töpfermarkt trotz vielfachen Umbaues ein gutes Beispiel gibt. Reste eines Wappens des Bischofs Jean Cheviot lassen es auf 1451 datieren (in den Ankern ist die Zahl ..51 erhalten).

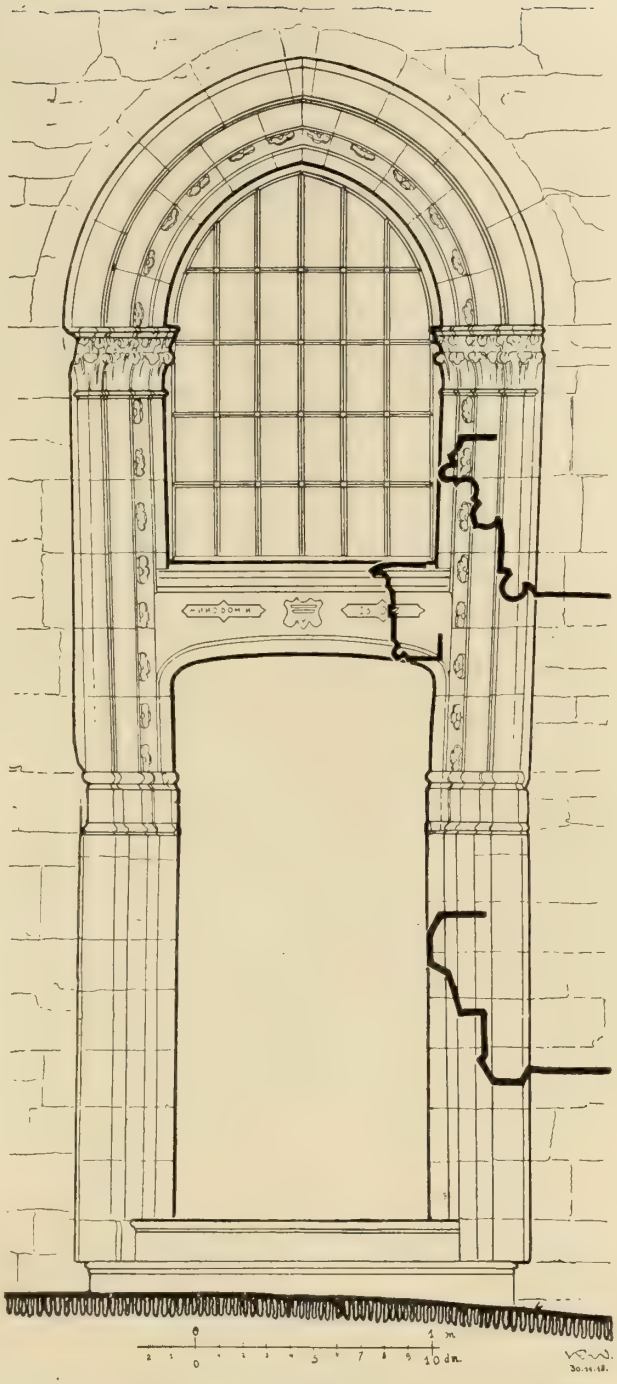


Abb. 178. Tournai, Portal in der Rue du Four Chapitre.

Erst am Ende der Gotik tritt der Ziegelbau neben den Bruchstein. Seine flandrische Herkunft kann er nicht verleugnen[1]). In der Rue de Paris Nr. 25 steht ein monumentales, hochgegiebeltes Patrizierhaus, das nach den die

[1]) Vgl. Hartig, Flandrische Wohnhausarchitektur, Berlin 1916, Wasmuth.

Abb. 179. Tournai, Haus Rue de Paris.

Abb. 180. Tournai, Haus Rue St. Piat.

Fenster umrahmenden Bogen und nach der Form seines Giebels einem flandrischen Architekten seinen Ursprung verdanken könnte (Abb. 179). Die Fenster sind rechteckig gerahmte Steinkreuzfenster, doch von spätgotischen Blendbogen bekrönt. Der Bau ist durchweg Ziegelbau, nur das Rahmenwerk Tournaiser Blaustein, was zur Belebung der Fassade beiträgt. Die Türen zeigen die reiche gotische Umrahmung, wie sie an so vielen Einzelportalen in Tournai vorkommt, z. B. in der Rue de l'Hôpital Nôtre Dame 21.

Dieser Ziegelbau steht vereinzelt. Doch nahm auch das einfache Bürgerhaus im Ausgang des 15. Jahrhunderts immer mehr das Ziegelmaterial zu Hilfe für größere Flächen aufgehenden Mauerwerks. Der Sockel und die Rahmungen bleiben Blaustein, auch die Ecken werden mit Steinquadern verkleidet (vgl. Haus in der Rue des Poids 28, Rue de Paris 25). Auf

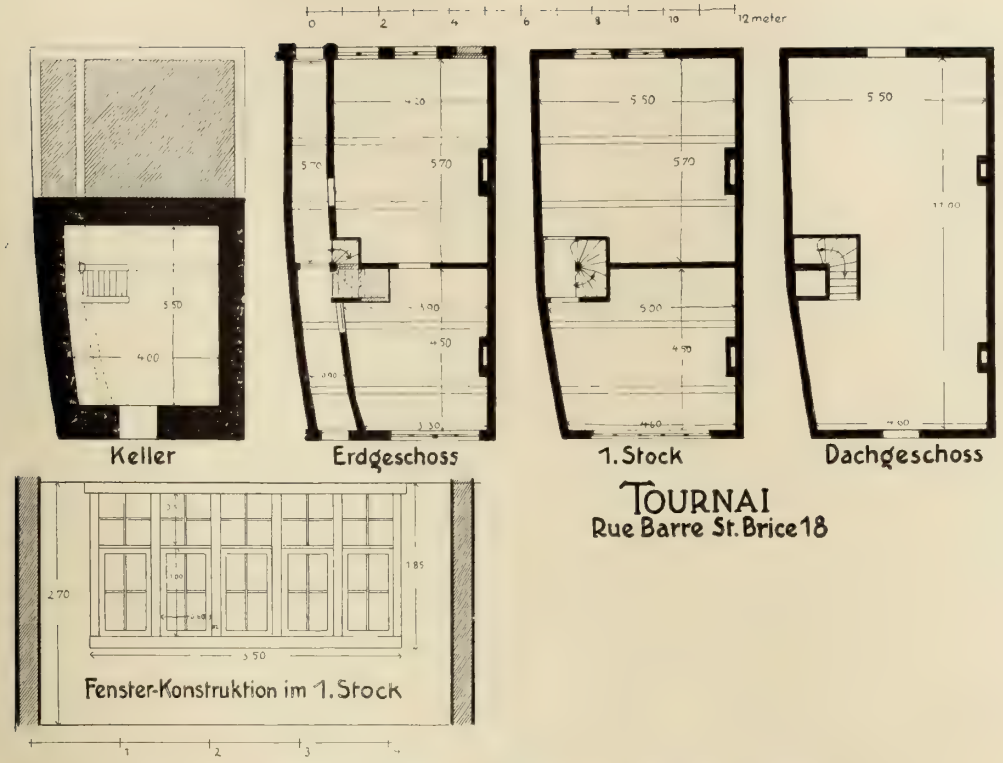


Abb. 181. Tournai. Grundrisse des Hauses Rue Barre St. Brice 18.

die Formengebung hat aber dieser Materialwechsel zunächst keinen merklichen Einfluß. Daß die Mehrzahl der Bürgerhäuser auch damals noch Fachwerkbauten waren, ist selbstverständlich. Erhalten ist keines in Tournai.

Spät erst dringt in diese geschlossene mittelalterliche Welt der neue Geist der Renaissance. Es dürften zunächst wohl nur einzelne fortschrittlich fühlende Künstler seit der Mitte des 16. Jahrhunderts von ihm berührt sein. So der Bildschnitzer, der an einem Wohnhause in der Rue de Choraux die 1556 datierte Konsole mit antikischen Figuren schuf (jetzt Ecole St. Luc). So der Meister, der 1568 an einem Hause der Rue de l'Hôpital N. D. die Steinfensterrahmen mit zierlicher Ornamentik schmückte.

Bahnbrechend wird dann der herrliche Lettner gewirkt haben, den Cornelis Floris, genannt de Vriendt, 1572 im Dom zu Tournai errichtete. Reich, fast überladen wirkt er im Gegensatz gegen die strenge Größe der Tournaiser Kathedrale. Erst 1610 ersteht in der köstlichen Tuchhalle an der Grande Place ein Dokument reifer Renaissancearchitektur. Im übrigen wahrt sich aber Tournai auch im 16. Jahrhundert noch durchaus den Charakter der mittelalterlichen Stadt, deren hohe spitzgiebelige Fassaden, von Fenstern vielfach durchbrochen, von wuchtigen Türmen überragt, die Straße säumten, während zu ihren Füßen bretterverschalte Kleinhäuser sich unregelmäßig gruppierten. Das schildert uns anschaulich ein kleines Gemälde des 17. Jahrhunderts im Tournaiser Museum. Wenn somit Tournai im 16. Jahrhundert einen gewissen Stillstand und ein Festhalten am Überlieferten zeigt, so ist das in den politischen Verhältnissen begründet. Schon das 15. Jahrhundert brachte viel Not, schwere Bürgerkriege (1424 die Emeute des becqueriaux), große

Abb. 182. Tournai. Haus in der Rue Réduit des Sion 14

Brandkatastrophen, Abwanderung von Künstlern und Handwerkern. 1513—1518 hatte Heinrich VIII. von England sich der Stadt bemächtigt und sie hatte ihm als dem „König von Frankreich" huldigen müssen. Die Vorstadt jenseits der Schelde ließ König Heinrich zu einer Zwingburg umbauen, von der heute noch der gewaltige Turm kündet, der des Engländers Namen trägt.

Nach einer kurzen Unterbrechung gehört Tournai dann von 1521 bis 1667 zu Flandern. Spanische Habsburger herrschen. Obwohl sie der Seigneurie de Tournai stets besondere Huld bewahrten, konnten sie doch nicht verhindern, daß diese allmählich von den übrigen flandrischen Städten überflügelt wird. Tournai geht zurück in seinem Handel und seinem Kunsthandwerk, auch in seinen Tapisserien. Aber es bewahrt sich, wie das sterbende Nürnberg, eine vornehme Kultur, die selbst die Stürme der Reformation glücklich überdauert. In der bürgerlichen Baukunst hält das 16. Jahrhundert fest an dem mittelalterlichen Typ, wie er unter dem Einfluß des Holzbaues geschaffen war, dessen Verhältnisse und Umrisse, ja dessen einzelne Gliederungen im Steinbau deutlich sich widerspiegeln. Wie uns das oben erwähnte Stadtbild im Museum lehrt, überwiegen neben den mit Treppengiebeln bekrönten Steinbauten doch die Fachwerkbauten. Ihre spitzen Giebel werden mit geschnitzten Windbrettern verziert. Die Stockwerke werden in gruppierte Holz- oder Steinkreuzfenster aufgelöst, die möglichst ohne Zwischenmauern (trumeaux), nur durch kleine Holzstützen getrennt, die Wand wie durchsiebt erscheinen lassen. Über ihnen ziehen sich hölzerne Schutzdächer hin. Hier und da werden die gotischen Grundformen mit Renaissancedetails und Ornamenten dekorativ umkleidet. Aber gotische Gesimse gliedern nach altem Brauch die Fassade und heben die vertikale Tendenz des Giebels durch die Fülle ihrer Horizontallinien auf. Wie zähe man am Alten

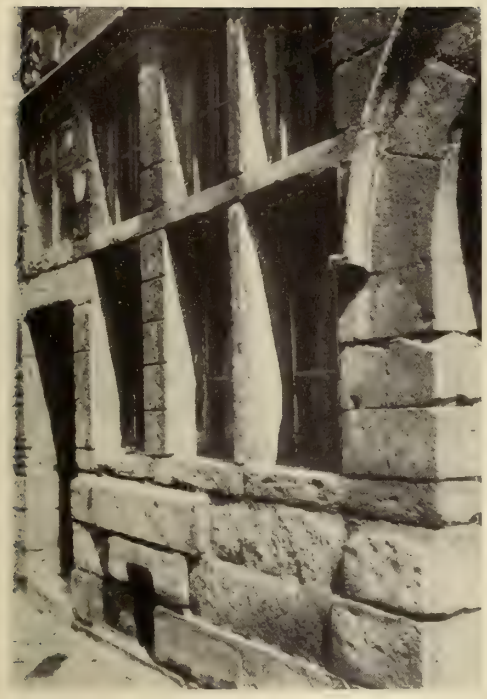


Abb. 183. Tournai, Haus Rue Réduit des Sion 14. Erdgeschoß.

Abb. 184. Ath, Haus Grande Place 24. Erdgeschoß.

festhält, zeigt uns das kleine Eckhaus an der Rue Barre St. Brice 18, dessen Eingangstür die Jahreszahl 1660 trägt (Abb. 181). Der Grundriß gibt die uralte Form des Bürgerhauses wieder. Die seitwärts liegende Haustüre führt durch den schmalen Flur zum Hof. Am Flur liegen zwei Zimmer, nach der Straße bzw. nach der Gartenseite hinblickend. Dazwischen liegt am dunklen Flur die schmale Wendeltreppe, die zum oberen Stock und zum Dachgeschoß führt. Die Unterzugbalken der Decke liegen parallel der Front, was eine geringe Belastung und somit reichliche Durchbrechung derselben durch Fenster gestattet. Die Fenster sitzen noch, wie einst in der gotischen Zeit, unmittelbar unter den Deckbalken. Sie sind zu einer großen Gruppe zusammengefaßt. Nur die unteren Flügel lassen sich öffnen, die oberen sind durch feste Scheiben geschlossen. Der Giebel zeigt wieder ein dreiteiliges Fenster. In monumentaler Durchführung wiederholt sich dieser Typ im Hause Réduit des Sion Nr. 14. Trotz der Baufälligkeit ist hier doch eine der eindrucksvollsten Fassaden von vortrefflichen Verhältnissen und glänzender Materialwirkung erhalten. Das Erdgeschoß ist aus wuchtigen Quadern gefügt, durch ein schweres Rundbogenportal und schwere Steinkreuzfenster ganz aufgelöst (Abb. 183). Die übrige Fassade ist Ziegelbau (Abb. 182). Nur die großen durchlaufenden Gesimse und einzelne Kalksteinquader in den Fensterrahmungen und in den darüberliegenden Entlastungsbogen leuchten aus der warmen Ziegelmasse hervor. Zwischen den beiden Fenstern des Hauptgeschosses ist eine kleine Nische mit Madonnenstatue, an der Brüstungsmauer des Hauptgeschosses ein paar Kartuschen, deren eine das Datum 1677 trägt. Wer auf den ersten Blick das Altertümliche dieser Fassade besonders in dem (älteren?) Erdgeschoß empfunden hat, steht überrascht vor so später Datierung.

Allmählich entwickelt sich ein reiner Renaissancetypus aus dem Gotischen. Ziegelbau

Abb. 185. Mons, Zimmer im Hause Rue de la terre du prince 3.

mit Hausteingliederungen gibt ihm das Gepräge. Der Sockel wird meist ganz in Bruchstein ausgeführt, häufig auch das ganze Erdgeschoß. Darüber Steinkreuzfenster, deren Gewände von Bruchsteinquadern eingefaßt sind und in deren Entlastungsbogen einzelne Hausteindiamantquader eingefügt sind. Das kleine Flachgiebelfeld unter dem Entlastungsbogen ist gerne fächerförmig oder muschelartig dekoriert. Der matte Blaustein wird oft durch den intensiveren gelblichweißen warmen Kalkstein ersetzt, der aus dem tiefen Rot der Ziegel leuchtet. Noch immer sind die Fenster dicht gereiht und nur durch Pfosten oder schmale Pfeiler getrennt. Auf reichgeschnitzten Konsolen kragt ein hölzernes Hauptgesims weit vor und trägt ein steiles Ziegeldach, dessen Lukarnen durch hübsch ornamentierte Holzrahmen eingefaßt sind. Dafür gibt das kleine Doppelhaus am Töpfermarkt ein reizvolles Beispiel. Wie in großen Formen dieser Typ ausgebildet wird, zeigt uns das Haus in der St. Piatstraße 22, das mit seinem stolzen Treppengiebel, seinen in zwei Stockwerken dicht gereihten großen Steinkreuzfenstern, die in jedem Stockwerk an Höhe abnehmen, den schönen schmiedeeisernen Ankern ein Musterbeispiel dieser Tournaiser Renaissance darbietet (datiert 1644.) Die Einfahrt ist vermutlich späterer Umbau, ursprünglich dafür kleines Tor und Fenster (Abb. 180).

Im Jahre 1667 wird Tournai durch Ludwig XIV. für Frankreich zurückgewonnen und der neue Anschluß bringt eine starke kulturelle Wandlung mit sich. Der mittelalterliche Zug verschwindet immer mehr aus dem Stadtbilde und fast ganz aus dem bürgerlichen Hausbau. Tournai wird eine wichtige Grenzfestung. Ganze Stadtteile werden niedergelegt, um die Zitadelle zu bauen. Die mittelalterlichen Festungswerke werden aufgegeben, an

MONS. RATHAUS

Abb. 186. Tournai, Haus Rue Marvis 29—33 (Umbau 1678).

der Schelde werden neue Kais angelegt. Eine fieberhafte Bautätigkeit der Behörden wie der Privatleute setzt ein. Häuser und Straßen wachsen empor, eine neue Bauordnung wird gegeben, die Straßen „begradigt". An den Scheldekais erheben sich ganze Reihen von Häusern, die einheitlich nach einem Muster ausgeführt sind. Der Ziegelbau mit Hausteingliederungen, im wesentlichen nach flandrischem Typ aber mit französischem Einschlage, herrscht. Der Haustein bildet die großen Gliederungen, der Ziegel nur die spärliche Füllung. Noch immer werden die Stockwerke gerne durch Gurte getrennt und ein großer Hauptgurt läuft unter den Konsolen hin, die das bis zu 80 cm weit vorkragende Dach tragen. Die Lukarnen werden mit abgewalmtem Dache gedeckt (lucarne à cape de moine) und seitwärts mit reichgeschnitzten Hölzern verziert. Der Giebel macht einem hohen Dachbau mit Mansardgeschossen Platz. Das Steinkreuzfenster verschwindet, hohe Fenster und Türen, meist im Flachbogen abgedeckt, herrschen vor. Aber so zäh ist die Tradition, daß an dem Bürgerhospiz der Rue de Marvis 29—33 bei der 1678 erfolgenden Restaurierung nicht nur der gequaderte Sockel, das rechteckig gerahmte Fenster und der Konsolenfries, sondern auch das über jedem Fenster im Flachbogen sich hinschwingende alte Gesims beibehalten werden (Abb. 186, 187). Daneben bleibt auch das alte, fachwerkartig durch Hausteinbalken gegliederte Haus mit Ziegelfüllung üblich. Im ganzen verliert Tournai aber seine Eigenart. Es schließt sich dem in den Niederlanden und am Niederrhein üblichen Hausbautypus an. Allmählich werden unter französischem Einfluß Türen, Fensterrahmen und andere Details mehr dekorativ umgeformt. In dem Hause an der Grande Place 71 (vergl. Soil, Figur 106) und seinen Verwandten wird höchst reizvoll die Grazie des französischen Barock und Rokoko auf die herkömmliche tournaiser Fassade übertragen. Die Brüstungs-

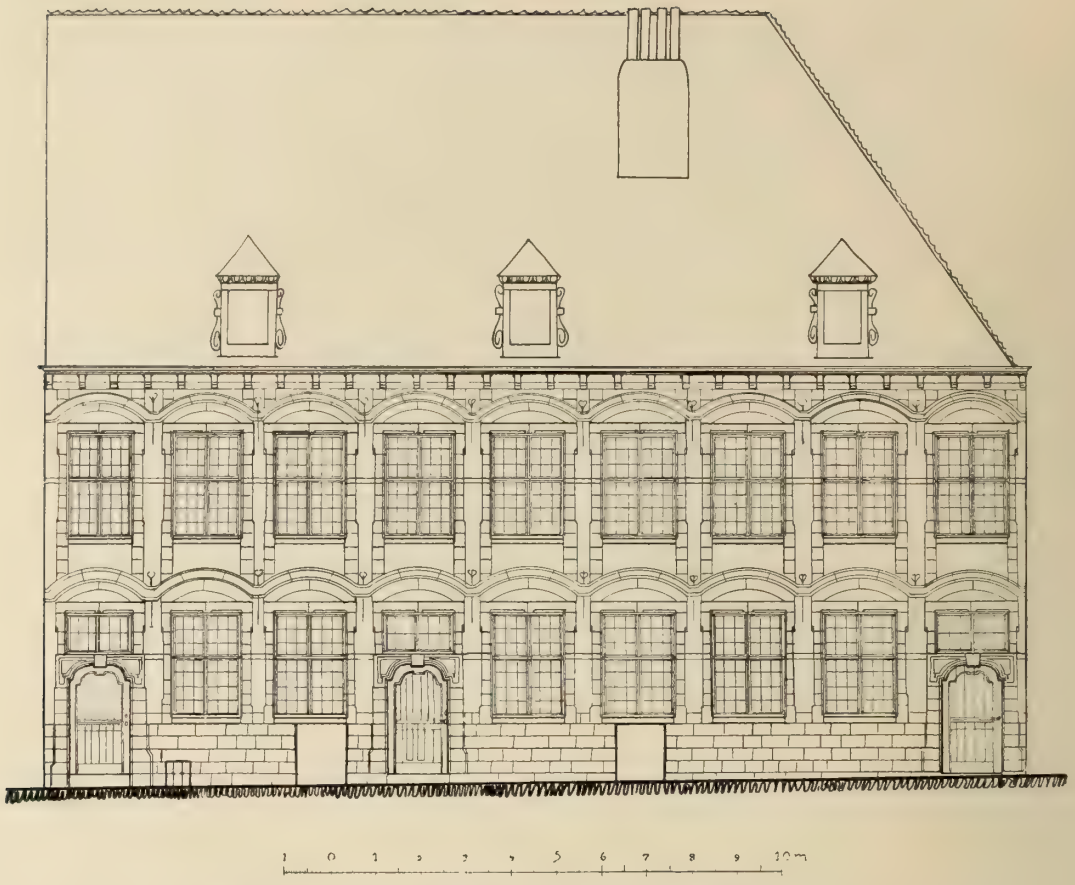


Abb. 187. Tournai, Häuser in der Rue de Marvis 29—33.

flächen der Fenster werden ornamentiert, die Fenstersturze kurviert, ein Rokokogiebel über das Hauptgesims gesetzt.

Im Beginn des 19. Jahrhunderts setzt noch einmal eine große Bautätigkeit ein. Viel schöne alte Gebäude werden durch schlechte neue ersetzt. Der nüchterne Zweckmäßigkeitssinn der Zeit fordert sinnlose Zerstörungen. Ein wahrer Taumel ergreift die Stadt. Man wütet gegen alles, was altertümlich und angeblich verkehrshindernd ist. Von 1818 bis 1830 fällt das alte Stadthaus und die romanische St. Peterskirche, sowie ein Teil der alten Befestigungen. Der Rest wird erst nach 1870 abgetragen. Die Außenstädte werden trostlos modern gestaltet. Aber soviel besitzt Tournai an alter Schönheit, daß es unzerstörbar erscheint und dem Architekturfreunde immer noch ein überraschend reiches Bild einer vielhundertjährigen Entwicklung darbietet, nicht nur in Kirchen und öffentlichen Gebäuden, sondern auch in schlichten Bürgerhäusern. Unter dem Zwange des heimischen Materials und starker Tradition haben sich bewährte alte bauliche Grundgedanken und Motive bis in die Neuzeit fortgesponnen.

Nirgends empfängt man ein so geschlossenes Bild von der Entwicklung des Bürgerhauses, als im alten Tournai. Wer aber die Mittel- und Kleinstädte des Hennegau durchwandert, dem wird sich das Bild doch noch vielfach erweitern und abrunden. Hat doch

jeder Ort fast seinen eigenen Typ, in dem zwar Anregung und Vorbild von Tournai nachklingt, aber auch viel Selbständiges sich bietet.

In Friedenszeiten waren uns Deutschen die flandrischen Städtebilder schon längst lieb und vertraut. Aber während des Krieges machten wir die Erfahrung, daß auch der Hennegau nicht minder reizvolle Ortsbilder besitzt. Vorab Mons (flamisch Bergen). Durch eine eintönige aber behaglich fette Flachlandschaft, in die kleine Waldparzellen, Birken, Buchen, Eichen und viel grünes Buschwerk eingestreut ist, zieht sich die Straße von Brüssel nach Mons. Langgestreckte Weideflächen, hier und dort eine Windmühle, ein paar niedere Hütten, man denkt an Holland, an Rembrandt-Landschaft. Dann plötzlich wird das Gelände hügelig. Schlackenpyramiden und Fördertürme, schlanke Schornsteine, Schienenwege mit keuchenden Kohlenzügen künden uns das Kohlengebiet, das Borinage an. Als ein langgestreckter, leicht bewaldeter Berg erhebt sich der Mont Panisel. Das Gelände ist dort weithin mit Feuersteinsplittern bedeckt. Hier lagen einst in der sogenannten Spiennienepoche, also im Übergang von Paläolithikum zum Neolithikum, Hunderte von prähistorischen Werkstätten, in denen aus leicht zu ergrabendem Feuerstein Messer, Schaber, Bohrer und Pfrieme abgesplittert und retuschiert wurden. Davor einsam in der Ebene ein kleinerer, zierlich geformter Berg, auf dem das mächtige Massiv einer gewaltigen doppeltürmigen Kathedrale und weiterhin, von breitem Barockturm überkrönt, die Burg von Mons aufsteigt. Zu ihren Füßen das schmucke Städtchen, reizvoll durch die auf- und absteigenden krummen Straßen und Gassen, mit patriarchalischen Patrizierhäusern, kleinen Kramläden und schmalen Buden. Alles das zusammengeschlossen um einen vornehmen Marktplatz, an dem eines der schönsten spätgotischen Rathäuser sich erhebt. Von stattlichen Barockhäusern flankiert, von einem luftigen achteckigen Turm überragt, bleibt das Bild des Rathauses uns unvergeßlich. Schwere Schicksale, besonders die Belagerung von 1691, haben der Stadt fast alle architektonischen Zeugen des früheren Mittelalters entrissen. Aber die ausgehende Gotik war hier so üppig entwickelt, daß manche ihrer Bauten alles überstanden haben. Unter Karl V. war die Stadt durch Tuch- und Leinenhandel reich geworden. Der Verkehr in den Straßen soll angeblich so stark gewesen sein, daß von Zeit zu Zeit durch Läuten der Ratsglocke der Verkehr gehemmt werden mußte. Da wurde denn fleißig gebaut. An den erhaltenen spätgotischen Bürgerhäusern dieser Zeit entwickelt sich nun eine sehr eigentümliche lokale Formgebung des Hauses. Während in Tournai das Vorkragen der Geschosse kaum vorkommt, zeigt hier in Mons jedes Stockwerk einen bescheidenen Vorsprung. Jedes dieser Geschosse ruht auf vorgezogenen Rundbogen oder Flachbogen, die häufig als Dreipaß oder als Kielbogen ausgebildet sind. Bei vornehmen Häusern setzen sie auf zierlichen kleinen Konsolen auf, zuweilen auch auf Diensten, die bis zum Ansatz des darunter liegenden Bogens durchgezogen sind (Abb. 189). Der Dreipaß umschließt zuweilen elegantes Maßwerk, wie bei dem Hause Rue de la Chaussee 35 (Abb. 188). Die Türen weisen auch bei einfacherern Häusern eine fein profilierte Leibung mit zierlichen Diensten auf, über denen ein mit Krabben besetzter Bogen in Form des Eselsrückens den Abschluß bildet (Abb. 190). Der Sockel ist gewöhnlich in größeren Quadern ausgeführt, das übrige Bauwerk aus kleinen Werksteinen gefügt. Die Fenster sind heute meist modernisiert. Ursprünglich waren es durchwegs Steinkreuzfenster. Auffallend ist, daß in Mons die Giebelseiten nur selten der Straße zugekehrt werden und die Fassade daher mit einem kleinen Hauptgesims abschließt. Vielfach finden sich in diesen Fassaden Datierungen, so 1542, 1543. Sie beweisen, daß in der Mitte des 16. Jahrhunderts

Abb. 188. Mons, Haus Rue de la chaussée 35.

Abb. 189. Mons, Haus Rue du Mont de piété 13.

im Bürgerhaus noch die Spätgotik Regel ist. Ja, das unleugbar gotisch beeinflußte Haus in der Rue des Clercs 24 trägt sogar das Datum 1596.

Daß frühzeitig in diesem gotisierenden 16. Jahrhundert auch die Renaissance hier schon Wurzel geschlagen hat, lehrt uns ein kleiner Pavillon im Hause Rue de la Terre du Prince 17, der aus dem Garten der Rue de la Clef 31, dem ehemals berühmten Hôtel au Heaulme stammt und vom neuen Besitzer Herrn Legrand wieder aufgebaut wurde. Dieser quadratische offene Pavillon zeigt in den Brüstungen reiches durchbrochenes spätgotisches Maßwerk, die vier Pfeiler etwas nordisch phantastisch umgeformte groteske Reliefs, die Deckbalken reich ornamentiertes Holzbalkenwerk mit dem Wappen Kaiser Karl V. Das Ganze ist die Arbeit eines flandrischen Bildhauers, der die Ornamentik der italienischen Renaissance nach seinem Geschmack verwendet, in den Profilierungen aber und in den architektonischen Einzelheiten die gotischen Eierschalen noch deutlich trägt. Die Jahreszahl 1531 steht am vorderen Eckpfeiler in gotischen Lettern. Man vergleiche damit etwa den bekannten Aufbau über dem heiligen Grabe aus dem Trierer Dom (jetzt Museum in Trier), das gleichfalls 1531 datiert ist, und man wird in Mons das stärkere Nachwirken des Mittelalters, aber auch die deftige flamische Art fühlen.

Übrigens bietet Mons auch noch manchen Rest mittelalterlicher Innenraumgestaltung. So ist im Hause Rue de la poterie 21 die alte Spindeltreppe mit gotischer Tür erhalten.

TOURNAI. DIE EHEMALIGE TUCHHALLE

Im Haus des Abbé Puissant in der Rue de la terre du prince 3 ist die alte Inneneinrichtung teils noch erhalten, teils geschickt wieder hergestellt (Abb. 185). Das bescheidene Vierfensterhaus hatte offenbar ursprünglich im Erdgeschoß nur einen großen Saal und dementsprechend an der Giebelwand nur einen Kamin. Der Eingang befindet sich in der Mitte der Front, und dem Eingang gegenüber führt eine alte steile Wendeltreppe zum Obergeschoß. An der Spindel im Erdgeschoß läßt sich deutlich der Ansatz einer Bretterwand erkennen, woraus hervorgeht, daß der lange Erdgeschoßraum ursprünglich durch eine halbhohe, aber nicht bis zur Balkendecke reichende Wand in zwei Räume zerlegt war.

Abb. 190. Mons, Spätgotisches Portal.

Aber auch die kleineren Städte im Hennegau sind reich an wertvollen Beiträgen zur bürgerlichen Baukunst. An der Dendre, einem Nebenfluß der Schelde, in einer sumpfigen Niederung gründete einst Balduin der Städtebauer, Graf von Hennegau, ein festes Schloß. Heute noch steht der gewaltige, fast quadratische Donjon, im Jahre 1150 errichtet. Als plumpe, durch vorgelegte flache Pfeiler gegliederte und verstärkte Masse steigt er mehrere Stockwerke hoch empor. Ein sturmfreier Hof isoliert den Turm von den im weiten Halbrund ihn umgebenden Wohnbauten, die nach mannigfachen Schicksalen unter Benutzung der alten Ringmauer in spätgotischer Zeit errichtet wurden (1526). Dieser Neubau ist wohl niemals ganz vollendet, da die Steinkreuzfenster zum Teil noch unbearbeitet blieben und nur einzelne mit feinem gotischem Stabwerk detailliert sind.

Am Fuße dieser Burg liegt die bescheidene kleine Stadt, die doch so große Männer und Schicksale in ihren Mauern gesehen. Wilhelm IV. von Bayern, der hier residierte, verlieh der einstmals gut deutschen Stadt den Doppeladler des heiligen römischen Reiches mit dem schwarzen Löwen von Flandern im goldenen Herzschild. Wilhelms Tochter Jacqueline wurde hier im alten Burbanturm von ihrem eigenen Gatten, Johann IV., belagert und besiegt und unter Wilhelm dem Guten brannte Burg und Stadt völlig nieder. Karl der Kühne und Maria von Burgund residierten zeitweise in der Burg und unter dem Vorsitz des Kastellans von Ath, Robert von Trazegnies, hielten später die Generalstaaten hier ihre Sitzungen ab. Nach der Eroberung durch die Franzosen baute Vauban die Stadt zu einer modernen Festung um, die aber 1746 niedergelegt wurde, nachdem sie österreichisch geworden. Unendlich oft belagert, erobert, zerstört und niedergebrannt, hat Ath doch noch einige mittelalterliche Reste sich bewahrt, darunter als wertvollsten das alte Patrizierhaus in der Hochstraße 27. Die Hochstraße zu Ath ist 1493 durch einen Brand vollkommen vernichtet worden. Damals oder bald danach ließen wohl die Besitzer, die

Abb. 191. Ath, Rue de spectacle 24. Einfahrt.

Herren von Mastaing, jenen ansehnlichen Neubau erstehen, der mit geringen Veränderungen erhalten ist. Er hat drei Fenster und eine breite Einfahrt im Erdgeschoß, drei Fenster mit breiten Trennungspfeilern im Hauptgeschoß und hohen Trempel darüber, endlich ein von Konsolen getragenes Hauptgesims und ein steiles Dach. Erst später wurde das mittlere Erdgeschoßfenster zur Türe umgewandelt. Der Sockel und das Erdgeschoß sind in Blaustein, das Obergeschoß in Backstein mit Blausteingewänden ausgeführt. Die ursprünglichen Steinkreuzfenster sind noch im Ansatz überall deutlich erkennbar. Unter der Sohlbank und über dem Sturz der Fenster sind, wie im Hennegau seit alters üblich, einfache Gesimse horizontal durchgezogen. Auffällig und schon renaissancemäßig gefühlt sind die breiten Wandflächen zwischen den Fenstern des Hauptgeschosses, in die über Eck gestellte quadratische Steinreliefs eingelassen sind. Ebensolche Reliefs schmücken die Trempelflächen über diesem Geschoß, worauf die Tugenden und einige andere allegorische Personen im Brustbild erscheinen. Trotz gotischer Grundform zeigen einige dieser Reliefs schon ausgesprochene Renaissancemotive, so daß man nach ihnen den Bau etwa auf 1530—1540 datieren muß. Im Innern befanden sich ursprünglich in beiden Geschossen große durchgehende Säle, die offenbar nur repräsentativen Zwecken dienten, während das eigentliche Wohnhaus, rechtwinklig dazu gestellt, heute noch im Garten erhalten ist. Es wurde später durch einen Verbindungsbau mit dem Haupthause vereint. Die Details der Fenster und Türen, nur in etwas bescheideneren Ausführungen, begegnen uns an dem gegenüberliegenden Hause Hochstraße 28, von dem allerdings nur das in Blaustein ausgeführte Erdgeschoß noch im alten Zustande erhalten ist. Beachtenswert ist es, daß dieses große Haus der Herren von Mastaing trotz gewisser Verwandtschaft mit Bauten von Tournai doch eine ausgeprägte Sonderform aufweist.

Auch spätgotische Bürgerhäuser sind in Ath erhalten, wie die etwas modernisierte Gruppe an der Place du Nord (Eingang zur Rue Cambron), oder das alte Haus in der Rue de Spectacle 14, das zwar arg gelitten hat, aber ausgezeichnet ist durch eine von mächtigem Spitzbogen umrahmte Einfahrt (Abb. 191), über der in hübsch ornamentierter Nische eine ausdrucksvolle Pietàgruppe steht. Wenn auch die Einzelheiten dieser Umrahmung gotisch sind, so ist doch das Ganze schon vom Geiste der Renaissance durchdrungen. Erwähnt sei auch noch das Eckhaus am Marktplatz Nr. 24, gleichfalls der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörig (Abb. 184). Leider ist die linke Hälfte des Erdgeschosses durch den Einbau eines Ladenfensters im Anfang des 19. Jahrhunderts verändert, doch unschwer läßt sich das alte

Bild ergänzen. Es war ein Doppelhaus, in jedem zwei Zimmer, zwischen denen je eine Wendeltreppe in das obere Stockwerk führte. Aber ein stattlicher Treppengiebel faßt nach dem Marktplatz hin beide Fronten zusammen. Das Erdgeschoß war ursprünglich wohl ganz in Fenster aufgelöst, zwischen die (vermutlich) zwei Türen sich einschoben. Das Hauptgeschoß zeigt in jeder Wohnung nur ein stattliches Steinkreuzfenster, und je ein solches im Giebel, endlich zwei große Speicherluken mit Aufzugbalkenloch darüber. In seiner strengen Symmetrie, seiner vorzüglichen Abstufung der Größenverhältnisse ist dieses schlichte Bürgerhaus ein Musterstück guter bürgerlicher Baukunst gewesen. Im Obergeschoß ist noch der alte Kamin erhalten, dessen Mittelöffnung allerdings nachträglich vermauert wurde. Noch beschränkter im Rahmen ist wohl das kleine gotische Bürgerhaus Rue des hauts degrès in Ath.

Ein sehr beachtenswerter Bau liegt, ganz unbeachtet, eine halbe Wegstunde von Ath, das Gut Irchonwelz. Viollet-le-Duc unterscheidet die maisons de champ (Masure, Bauernhaus) von manoir (Wohnung des Edelmanns, Gutshof). Das manoir ist befestigter Gutshof, hat aber keine Türme, keinen Donjon, die dem niederen Adel nicht zustehen. Ein solches manoir aus romanischer Zeit ist in Irchonwelz erhalten. Es ist ein ummauertes Quadrat von 45 m Durchmesser, nach der Ostseite etwas abgeschrägt, vom Wasser der Dendre rings umgeben. Die Außenmauern sind durch kleine Contreforts und Lisenen verstärkt. An der Westseite sind größere Reste des romanischen Wohnbaues erhalten, auch Toreinfahrt und kleine Pforte daneben, während die Haupteinfahrt an der Westseite lag.

Die moderne Straße von Tournai über Ath nach Brüssel und die alte Römerstraße von Bavai zum Rheine führten durch das noch im Hennegau gelegene alte Edingheim, flämisch „Edinghen", walonisch „Enghien", heute ein totes Städtlein, einst ein vielbegehrter Besitz großer Geschlechter. König Heinrich IV. behielt sich noch den Titel eines Grafen von Enghien für die französischen Könige vor, als die Seigneurie 1606 an die Familie Arenberg zu Deutschland verkauft wurde. Der letzte Herzog von Enghien starb 1804 in den Laufgräben von Vincennes. Die Beziehungen der jetzigen Herren von Edinghen, der Herzöge von Arenberg, drücken sich noch darin aus, daß sie den stolzen Titel „Duc de Meppen" und „prince de Recklinghausen" führen. Vom alten Schloß ist nur die Kapelle erhalten, die 1512 Philipp von Cleve für seine junge Gattin Françoise von Luxemburg, Dame d'Enghien, prachtvoll erneuern ließ. Darin kostbare Glasfenster von 1528 und Altäre, von denen zwei eine Nachbildung von Holzschnitzaltären in Stein bieten, ein merkwürdiges Zeugnis für das Überwiegen der Steinskulptur im Einflußgebiet von Tournai. Der Schloßpark, durch Karl von Arenberg angelegt, von Louis XIV. bewundert, war einst eines der glänzendsten Werke der architektonischen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts. Er ist im alten Umfange erhalten, aber ganz verwildert und dem natürlichen Wachstum zurückgegeben. Auch Edinghen brannte 1497 fast gänzlich nieder und wir dürfen daher keine älteren Bürgerhausbauten hier suchen. Aber nicht lange nach dem Brande ist wohl das Bürgerhaus in der Brüsseler Straße 13 entstanden. Kurz vor dem Kriege wurde hinter der modernen Putzfassade der alte Fachwerkbau zum Teil bloßgelegt. Leider ist das Erdgeschoß durch modernen Ladeneinbau ganz zerstört. Ursprünglich war es vermutlich in Stein gebaut. Zwischen zwei kräftigen, breiten und allmählich vorgekragten Giebelbrandmauern erhob sich darüber der Fachwerkbau, dessen Gefache mit Ziegeln ausgefüllt waren. Die Geschosse sprangen auf kräftigen Konsolen vor, die Schwellen waren elegant geschnitzt. Unter dem Hauptgesims zog sich ein Backsteinfries hin, wie auf der Rückseite des Hauses erkennbar, wo

auch noch die ursprünglichen Steinkreuzfenster zum Teil erhalten sind. In der rechten Ecke läßt sich heute noch die alte Wendeltreppe nachweisen, die durch eine steile moderne Treppe ersetzt ist.

Auch das Jonatashaus in der Rue d'Hoves 7 mit seinem gewaltig aufragenden steilen Treppengiebel hat trotz seiner renaissancemäßigen Behandlung als Backsteinbau doch noch vieles von ursprünglicher mittelalterlicher Bauform bewahrt. An der Rückseite des Hauses ist eine altertümliche Sandsteinmaske eingemauert.

So bieten denn auch die kleineren Städte im Hennegau überall dasselbe Bild des langdauernden Nachlebens mittelalterlicher Baukunst. Möge späteren Zeiten eine gründlichere Bearbeitung und Ergänzung unserer Mitteilungen ermöglicht werden. Denn wir haben das Recht und die Pflicht, diesem alten, einst rein germanischen und durch soviel Bande mit Deutschland engverknüpften Hennegau ein treues Erinnern zu bewahren.

Abb. 192. Ath, Bürgerhausgruppe an der Place du Nord.

IX.

SPÄTGOTISCHE SKULPTUREN DER WALLFAHRTSKIRCHE IN HAL

Von RICHARD HAMANN

I. EINLEITUNG: BELGISCHE VOLKSART UND KÜNSTLERISCHER STIL

Die Kirche in Hal, selbst ein Kleinod spätgotischer Architektur in Belgien, ist gesegnet mit Werken der Groß- und Klein-, Frei- und Architekturplastik. Madonnen von künstlerischem Rang und menschlicher Anmut und Würde treffen wir an den Portalen, Zyklen figürlicher Darstellung in lebensgroßem Format schmücken eine Vorhalle und den hohen Chor, und wer sich die Mühe gibt, die Konsolen unter den Gewölbediensten in der Turmhalle und im Schiff und die Zwickel der spitzbogigen Erdgeschoßarkaden des Chores Stück für Stück durchzusehen, dem eröffnet sich der Einblick in eine ganze Welt künstlerischer Formen, Gesinnungen, Organisationen und Entwicklungen, in eine bunte Fülle verschiedenster Gegenstände von Adam zu den Propheten, zur Jungfrau Maria, den Heiligen und Kaisern, Bürgern und Landsknechten, kurz ein Einblick in das Kunstleben der Zeit bald nach 1400 überhaupt. Und immer lohnt sich die Mühe. Einige Stücke wie die Madonnen nord und süd sind berühmt, andere, wie die Apostel im Hochchor wären es noch mehr, wenn sie dem Auge nicht so entrückt wären,

Abb. 193. Hal, Kirche von Südosten.

Abb. 194. Hal, Inneres. Nordwand von Südosten.

Abb. 195. Rouen, St. Ouen. Chor und Querschiff von Südwesten.

und von der Kleinplastik der Zwickelfüllungen verdienten einige Stücke es zu sein, wie die in Stein gehauene Legende von den drei Lebenden und Toten. Belgische und französische Kunstgelehrte[1]) kennen diese Skulpturen wohl, gehen aber in ihren Werken über eine summarische Aufzählung nicht hinaus. Vielleicht trägt diese Veröffentlichung und dieser Aufsatze dazu bei, daß sie allgemein bekannt werden.

Natürlich wird die Betrachtung aus der Ferne nicht sich mit den Zielen lokaler Kunstforschung und mit Aufzählung, Beschreibung, Würdigung der einzelnen Denkmäler und historischer Erläuterung aus den Quellen städtischer Geschichtsschreibung begnügen, vielmehr das letzte Wort in dieser Angelegenheit den Lokalhistorikern überlassen. Ein solcher Formensegen, wie er uns hier in Hal überschüttet, wird den Fremden von selbst zur Betrachtung darüber anregen, wie sich das Besondere der Nation und das Besondere der historischen Konstellation in ihnen ausdrückt. Denn die Gesamtheit dieser Skulpturen ist entstanden am Ausgang der Gotik und Beginn einer neuen Zeit, für die wir einstweilen das gerade für die Entwicklung im Norden am wenigsten passende Wort der Renaissance haben. Was das erstere betrifft, den Nationalcharakter, so ist in der Arbeit eines französischen Gelehrten, die auch an unseren Haler Skulpturen die in

[1]) Joseph Destrée, Etude sur la sculpture Brabançonne au moyen âge, Bruxelles 1894, p. 86, 95. — Raymond Koechlin, La sculpture Belge et les influences Françaises aux XIIIe et XIVe siècle, Paris 1903, p. 20, 40. — E. Marchal, La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie Belges, Brüssel 1895, p. 123, 200. — Fierens-Gevaert, La renaissance septentrionale, p. 12, 37.

ihr vertretene Ansicht zu beweisen versucht, eine Besonderheit belgischer Kunst gegenüber der französischen im Mittelalter bestritten worden, und die naheliegende Ansicht widerlegt worden, als sei das Eigentümliche dieser mittelalterlichen Skulptur Belgiens gegenüber der französischen ein Einschlag von Realismus und Naturalismus und bildnishafter Besonderung gegenüber konventioneller Typik. So gefaßt hält die Charakteristik des Wesens belgischer Kunst in der Tat nicht stand. Denn verglichen mit der liebevollen Versenkung in die natürliche Existenz des Einzelwesens in der holländischen Kunst hat die belgische in ganzen immer mehr Allgemeines und festlich Dekoratives gehabt und sich den Heimaten großer idealisierender Kunst, der französischen im Mittelalter, der italienischen im Barock zugewendet. Mit diesen teilt sie die architektonische Gesinnung, den Hang zur großfigürlichen Darstellung und Plastik, wofür der Skulpturenreichtum der Kirche von Hal ebenso Beispiel ist, wie die Fülle wunderbarster Holzskulpturen an den Chorstühlen der Folgezeit, mit diesen eine Lebensverfassung, die eine idealisierende, großrepräsentative und öffentlich festliche Kunst vertragen kann, Kirche und Hof, Katholizismus und spanische Herrschaft. Und dennoch fehlt das andere Element einer bodenständigeren volkstümlicheren Lebenshaltung nicht, aber es drückt sich nicht in der Kunst als stilles Naturempfinden und malerisches Schildern aus, sondern als eine Typik des Derben und festlicher ausgelassener Lebenslust. Diese Kunst bleibt allgemein, schmückend, für eine Öffentlichkeit als Darstellung mitreißenden gemeinsamen Lebens gedacht, aber um eine Stufe gewöhnlicher, sensualistischer, formloser, aber auch blutvoller und lebenskräftiger als die vorbildliche höfische und kirchliche Kunst Frankreichs und Italiens. Daher sie denn ihren Höhepunkt in einer Zeit findet, wo diese belgische Derbheit und Lebenslust mit allgemeiner sensualistischer Zeitstimmung zusammentraf, im Barockstil des 17. Jahrhunderts und in der Kunst des Rubens. In ähnlicher Weise kam die Zeit der späten Gotik diesem belgischen Charakter entgegen mit ihrer Auflösung in flammende Bewegung, ihrem überwuchernden dekorativen Reichtum und dem Eindringen vulgärer und volkstümlicher Elemente. Es ist kein Zufall, daß in Bezug auf Profankunst die Rathäuser Belgiens mit ihren trotzigen Belfrieden und bäurisch selbstbewußten Rittern einerseits, ihrer festlich überladenen Pracht andererseits allen anderen vorangehen und ihren Geist zum Teil auch den kirchlichen Bauten aufprägen. Wo die Zeit dem rustikalen Element der belgischen Kunst entgegenkommt, da tritt dies besonders hervor wie im romanischen Stil. Die Kathedrale von Tournai mit ihrer großartigen Entfaltung von Räumen und Massen und reichen Durchgliederung der Wände zeigt doch in jeder Einzelform gegenüber den französischen Vorbildern in Nordfrankreich das Massige, Geballte und Schwere. Auch die frühen gotischen Teile der Ste. Gudule in Brüssel haben diese Geballtheit und den bäurisch schweren Ernst der Formen. Darum erhält sich ja ähnlich wie in Deutschland der romanische Archaismus noch weit ins 13. Jahrhundert und an gotisch beeinflußten Skulpturen. Die strenge vornehme Formenwelt der hohen Gotik ist wesentlich Import und entfaltet ihre Anregungskraft erst in einem Zeitpunkt in vollem Maße, wo sie selbst beginnt, ihre Haltung aufzugeben und sensualistisch stofflich sich aufzulösen, im 14. Jahrhundert. Aber auch in dieser Zeit stärkster Befruchtung belgischer Schaffenskraft durch französische Spätgotik wird in höherem Maße an belgischen Bauten und Statuen schmückende Zutat auf plumperen, derberen Körpern, was in Frankreich selbst schon dekorative Gestaltung war, wenn auch in einheitlichem Geiste verfeinerter und überspitziger Formengebung. Das lehrt auch die eingehende Betrachtung der Wallfahrtskirche in Hal.

II. DER BAU

Sie ist unter den belgischen spätgotischen Kirchen entschieden ausgezeichnet durch eine Schlankheit und Feingliedrigkeit, die wohltuend absticht gegen die Nüchternheit und Öde der großen Kathedralen von Mons, Lüttich, Gent, Antwerpen. Besonders der Chor überrascht durch seine Zierlichkeit und einen gewissen Reiz des Irrationalen in dem reichen Gespinst gotischen Filigranmaßwerkes in Fenstern, Triforien, Galerien, Zwickeln und Wandarkaden. Auch die Anmut der Gesamtproportionen in Höhe und Länge des Raumes zeigt, wie man sich dem höfisch eleganten Geist der französischen Architektur anpaßt, weshalb man ja auch die dieser Zeit durchaus angemessene und in Deutschland herrschende Hallenkirche nirgends findet.

Dennoch offenbart sich auch hier tieferdringendem Blick die Auseinandersetzung belgisch-derber Volksart mit französisch-delikater Luxuskunst. In der Gesamterscheinung

Abb. 196. Hal, Chor und Ostjoche des Schiffes von Süden.

wirkt zunächst der eine belfriedartige und sich von der Gesamtmasse der Kirche vierschrötig lösende Turm mit seinen geschlossenen Wänden, die erst im oberen Geschoß notdürftig mit durchbrochenen Galerien, Maßwerkfenstern und Fialen — der Helm ist aus dem 18. Jahrhundert — belebt werden. Trotzdem in der Gesamterscheinung der Eindruck des Geschlossenen und Massigen von Osten nach Westen, nach dem Turm hin zunimmt, und sich eine Entwicklung von der Gotik zur Renaissance darin ausspricht, scheint doch der Turm seine Schlichtheit und Trotzigkeit einer älteren Bauepoche zu verdanken; worüber später mehr.

Der Chor ist hoch und schmal und am zierlichsten geschmückt, Strebepfeiler durchdringen die Horizontalgesimse mit ihren Fialen, auf halbem Wege schon Nischen für Statuen mit hohen Baldachinen aus sich entlassend. Das ist alles sehr französisch gedacht, das reiche Fenstermaßwerk mit den Fischblasen, den sich durchkreuzenden Kielbögen und das Filigran der Brüstungen über dem Chorumgang und am Dach, natürlich im Geiste der späten Gotik des 14. Jahrhunderts. Im Innern entspricht dem das pracht-

HAL. INNERES DER WALLFAHRTSKIRCHE

volle Triforienstabwerk mit den schmalen Feldern zwischen dünnen Stäben und dem reichen, aus Dreipässen und Fischblasen in quadratischen Feldern gebildeten Maßwerk. Dieses Motiv, hinter dem die Fenster heruntergeführt sind, so daß auch die Triforienwand geöffnet erscheint, obwohl in Wirklichkeit das Triforium nur über die geschlossene Wandzone des Seitenschiffsdachansatzes hinaufgeführt wird, findet sich in recht verwandter Art in St. Ouen in Rouen. Hier wie dort auch das Abtrennen eines schmalen Streifens durch eine niedrige Brüstungsarchitektur, ein altes normannisches Laufgangsmotiv, und außen die Dachbrüstungen mit kreisartigen Durchbrechungen. Die Statuennischen über dem Sockel der Strebepfeiler und die Umblendung des Strebepfeilers mit Stabwerk finden sich an den Strebepfeilern des Schiffes in St. Ouen. Das Triforiummaßwerk des Chorpolygons in Hal, wesentlich leichter und durchsichtiger als das des Chorquadrates, ist dem in St. Ouen besonders ähnlich. Eine Beziehung beider Bauten zueinander ist deshalb sehr wahrscheinlich. Um so interessanter ist es festzustellen, wie die französischen Anregungen auf belgischem Boden verarbeitet sind. Der Chorgrundriß von Hal ist wie der von St. Ouen ein Chorpolygon mit Chorumgang und Kapellenkranz. Aber wie in den deutschen Hallenkirchen sind hier die Strebepfeiler nach innen gezogen, und die Kapellen sind nur schmale Nischen zwischen diesen Streben, und auch der Umgang an den Gradseiten des Chores ist nur eine Durchbrechung dieser Pfeiler. Dadurch entsteht eine am hohen Sockel besonders fühlbare geschlossene Wandfläche, aus der die Strebepfeiler nur als flache Lisenen heraustreten. Durch die von den engeren und verdoppelten Maßwerkkreisen betontere Galerie wird das Geschlossenere und Geballtere der Gesamtmasse eindringlicher gemacht. Die Strebepfeiler sind kürzer und stämmiger, Strebebögen fehlen, die Fenster nehmen nicht so wie in Rouen die ganze Breite der Wand zwischen Pfeilern ein. Mit anderen Worten: der Gliederbau tritt hinter den Massenbau zurück, und während am Schiff von St. Ouen die doppelten Nischen in den Strebepfeilern durch ein Übereckstellen, also Verschmälern und Zuschärfen des Strebepfeilers bedingt waren, dienen sie hier zur Füllung der zwischen Fenster und Pfeiler verbleibenden Wandzone und nehmen dem Strebepfeiler die Vertikalität.

Abb. 197. Hal, Inneres. Westwand von Osten.

Vor allem aber ist der Sinn der Zusammenziehung von Triforiengalerie und Fenster im Innern recht mißverstanden worden. Denn in Rouen sind durch das für den Untenstehenden kaum sichtbare Zurückfluchten der Triforiumsdecke, Fenster und Triforienstabwerk in ein einziges Fenstermotiv zusammengezogen, und die scheinbar vollkommene Durchbrechung des Triforiums ist erreicht. In Hal ist das Fenster kleiner und wird von dem oberen Gesims des Triforiums hart durchschnitten. Wie ein vor eine Pforte gesetztes abnehmbares Gitter steht das Triforium vor dem Fenster, wo in Rouen gerade die Einheitlichkeit der vertikalen spitzbogigen Fenster gewahrt bleibt.

Ein deutlicher Wechsel der Zeiten und ein Wechsel der Kunstauffassung macht sich bemerkbar im Übergang vom Chor zum Schiff. Offenbar treten die französischen Anregungen jetzt zurück. Ein Querschiff fehlt. Nur durch einen großen vorspringenden Triumphbogen werden Chor und Schiff getrennt. Das Motiv der offenen Triforiengalerie wird fallen gelassen, aber auch die einheitlich durchlaufende Arkatur, statt dessen stehen roh zwei breite mit dünnem kapitällosem Stab- und Maßwerk gefüllte Fenster nebeneinander, über denen das eigentliche Hochschiffsfenster hart und unvermittelt aufsitzt. Man möchte etwas vom Geiste einer individualisierenden und isolierenden Epoche in dieser das Einzelgebilde aus seinem Zusammenhang herausreißenden Anordnung sehen. Die im Chor noch mit Rundstäben profilierten Arkadenpfeiler werden jetzt einfach abgeschrägt mit einer Einkehlung in der Mitte, nur ein ganz verlorener dünner Rundstab bleibt noch in der äußersten Umrahmung. Merkwürdigerweise rückt das Gesims unter dem Triforium gegenüber dem des Chores etwas herunter, und der Scheitel der Arkade noch einmal ein Stückchen, was auch auf zunehmende Breitentendenz hinweist.

An der Westwand steigern sich die Trockenheit unverbunden nebeneinander stehender Einzelglieder in den durch Wandflächen getrennten Arkaden, der Geometrismus in ihren rundbogigen Abschlüssen mit einer Analogie zu den Fenstern der italienischen Frührenaissance, der Horizontalismus in der den Spitzbogen des Gewölbes zurückdrängenden Brüstung mit der zwischen Fialen in quadratischem Feld eingeschobenen Maßwerkrose, deren tiefer Ansatz den häßlichen Flachbogen des Fensters darunter bewirkt hat.

Auch in der Außenerscheinung des Mittelschiffs vollzieht sich eine Ernüchterung. Der flimmernde spitzenhafte und durch die horizontalen Brüstungen einheitlich zusammengefaßte Charakter des Chores weicht einer Folge durch breite Giebel isolierter Joche, die Giebel sind mit drei groß und schwer wirkenden Blenden gegliedert, die Wände aus rustikalem Bruchstein-Mauerwerk bleiben zwischen den massiven Strebepfeilern und breiteren Fenstern ungegliedert. So wird alles hausmäßiger, geschlossener und breiter. Das Hochschiff tritt ganz zurück, und im Gegensatz zu der westlichen, französischen Orientierung des Chores könnte hier an eine östliche, deutsche, gedacht werden, wenn nicht der bürgerlichere profanere Charakter dieser späten Gotik aus dem Wesen belgischer Volksart und der vorgerückten Zeit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hinreichend verständlich wäre und die Ähnlichkeit mit westfälischen Hallenkirchen bedingt haben könnte. Was an Maßwerk in den spitzbogigen Feldern der Fenster, der Giebelblenden und der unter den Statuensockeln dieser Blenden verbleibenden Feldern noch übrig ist, verliert sich in den breiten Wand und Mauerflächen. Nun wissen wir, daß die Kirche 1341 begonnen ist[1]). Vollendet wurde sie 1467, 1409 fand eine Weihe statt. Die Kapelle am Ende

[1]) Ch. Piot, Notice historique sur l'église de Hal: Bullet. des Comm. Royales d'art et d'archéol. I, 1862.

Abb. 198. Hal, Turmhalle. Konsole.

Abb. 199. Hal, Turmhalle. Konsole.

Abb. 200. Hal, Turmhalle. Konsole.

Abb. 201. Bielefeld, Marienkirche.

des nördlichen Seitenschiffes wird in den Memoiren des Salmon le Fruitier von 1409 schon erwähnt. Von 1409 ist auch das Sakramentshaus des Chorumgangs datiert, so daß für den Chor dieses Datum die Entstehung um 1400 wahrscheinlich macht. Die Feinheit seiner Ziergotik verdankt er dem schon 1318 begonnenen Chor von St. Ouen in Rouen, vielleicht durch Werkleute, die an dem gegen Ende des 14. Jahrhunderts erbauten Schiff von St. Ouen mitgearbeitet haben. Damit bleibt für das spätere Schiff die Zeit nach 1409 und bis 1467, also die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, da das Späteste, die Trazegnies-Kapelle, ebenfalls noch in diesen Zeitraum fällt.

Womit aber füllen wir die Zeit von 1341 bis zum Ende des Jahrhunderts? Nun ist zwar der

Turm der massigste und geschlossenste Bauteil der ganzen Kirche und deshalb scheinbar das letzte Glied in der Entgotisierung des Baus, aber diese Wucht und Massigkeit entspricht doch nur dem allgemeinen Charakter der wehrhaften Türme belgischer Kathedralen und Tuchhallen, und wenn seine Bestimmung seiner äußeren Erscheinung entsprach, d. h. wenn er zu Verteidigungszwecken dienen sollte, wäre es wohl möglich, daß man mit ihm den Bau begonnen hätte. Dazu kommt, daß er aus ähnlich feinem Quaderwerk gefügt ist wie der Chor, so daß also das Mittelschiff zwischen Turm und Chor einzureihen ist. Im Innern werden die Arkaden des Triforiums im Mittelschiff häßlich von der Turmwand durchschnitten und die ganze innere Westwand ist der Ostwand des Turmes vorgeblendet, dessen ehemals höhere Öffnung zum Schiff sie durch einen breiteren und gedrückteren Bogen verstellt. Die Frage kann hier nicht entschieden werden, eine sorgfältige Untersuchung des Baues an Ort und Stelle, wozu dieser Hinweis die Anregung geben möge, ist dazu nötig. Uns ist die architektonische Entwicklung nur wichtig im Hinblick auf die Abfolge der gotischen Skulpturen.

III. DIE SKULPTUREN DES 14. JAHRHUNDERTS

Denn solchen begegnen wir am Turm gleich am Portal in der Gestalt einer Madonna und in den Konsolen des Turmgewölbes, darunter einem König und einer Königin. Der König hat die mäanderförmige und weit ausschwingende gotische Stabwerklocke an Haar und Bart, deren Windungen sich doch wieder eng aneinander legen, so daß das heftig Ausschwingende doch wieder zeichnerisch auf der Fläche gebunden erscheint, wie wir es an den Figuren des Kölner Dom-Altares und im Zusammenhang damit in den Bielefelder, Cappenberger und Marburger Gräbern und Lettnern vom zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts finden. Charakteristisch auch gerade für die flächige Behandlung ist, wie um die Ohren die Locken eine große Schwingung nach außen machen und der dabei entstehende Raum durch kurze Locken von gleicher Einwellung ganz gefüllt wird, hinter die die Ohren verschwinden. Der Kopf der Gräfin Hedwig in Bielefeld ist wie der der Königin in Hal am Kinn in das Gebände eingebunden und an den Ohren von dicken, aus der Tiefe nach vorn rollenden Zöpfen eingerahmt, nur daß diese Zöpfe in Hal ebenfalls eingebunden sind. Die Köpfe in Hal wirken breiter, derber, weniger gotisch anmutig als die deutschen, und hier mag wieder flämisches Temperament den Unterschied bedingen, was besonders in dem derben und gewöhnlichen Kopf einer anderen Konsole, einem Manne aus dem Volke mit Kapuze, zum Ausdruck kommt. Hier ist die Nase breit, die Haare sind kurz in die Stirn gestrichen, der Schnurrbart geht breit um das Kinn herum, alles wirkt wie nach dem Leben gezeichnet als ein Bild von der Straße, und ist doch, wie die Haarbehandlung zeigt, genau so überstilisiert wie die anderen Konsolen. Vergleicht man an diesen die Behandlung der Augen mit dem geraden Unterlid, den Säckchen unter den Augen, den hochsteigenden Augenbrauen mit dem Bielefelder Kopf, so ist an der reinen gotischen Formengebung und verhältnismäßig frühen Entstehung kaum zu zweifeln, auch die Füllung der Kehle am abschließenden Gebälk der Konsolen ist weit entfernt von der immer zunehmenden Auflösung und Spitzigkeit der flammenden Blätter, die wir in den Gesimsen der Chorarkaden finden werden. Es sind rosettenartig übereinander gelegte

[1]) Burkhard Meier, Drei Kapitel Dortmunder Plastik: Monatshefte f. Kstw. 1913, S. 64 ff., daher Abb. 201. Ferner F. Küch, Der Crucifixus von Caldern: Hessenkunst 1918, S. 27 ff.

Blätter, stark gebeult, aber von einfacher und reiner Zeichnung des Umrisses. Auch dies ruhige Motiv der Füllung der Gesimskehle mit nebeneinanderliegenden Rosetten hat das ältere der beiden in Marburg in Betracht kommenden Gräber. Die deutschen Gräber hängen mit denen in St. Denis zusammen; das Grabmal des Robert d'Artois von Pepin de Huy kommt ihnen am nächsten, und da durch Köln die Verbindung mit Belgien leicht hergestellt werden konnte, auch von Hessen aus politische Fäden nach Flandern laufen und auch die Verknüpfung mit Frankreich durch einen belgischen Künstler gegeben

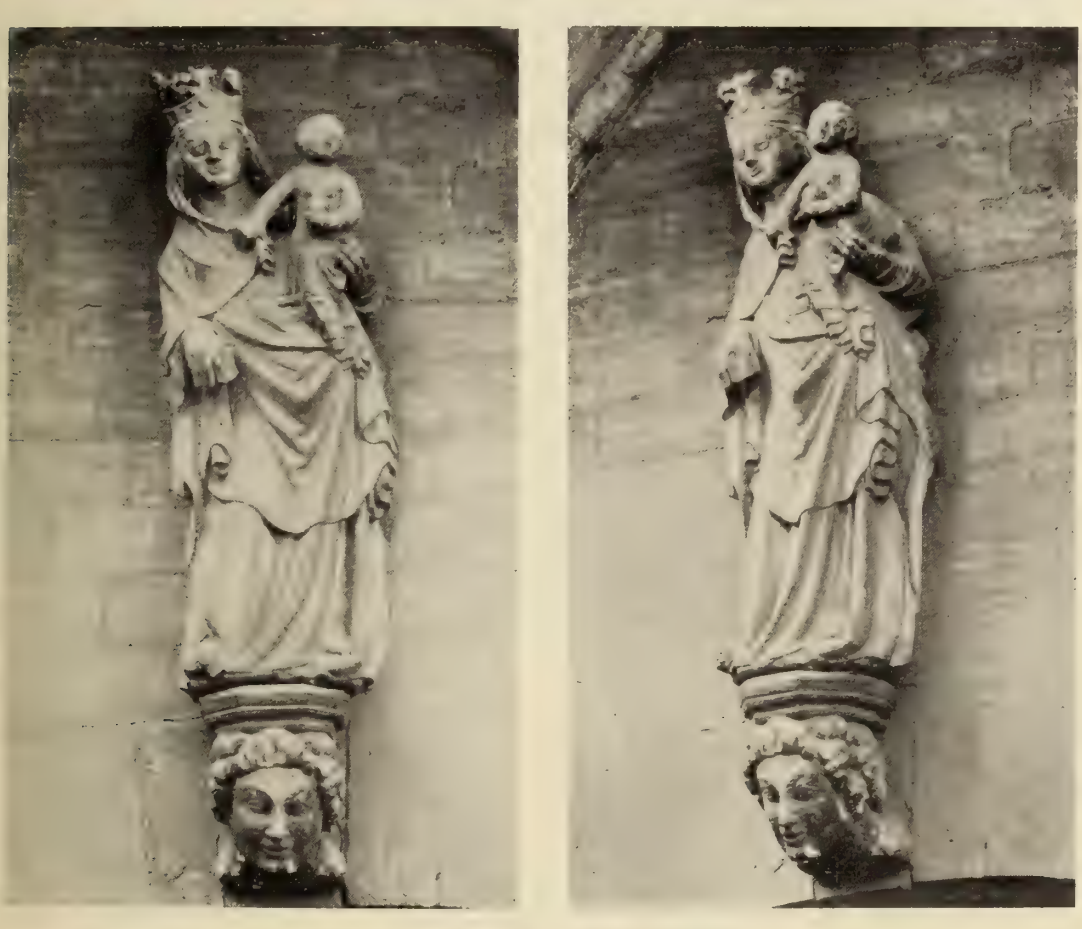


Abb. 202. Hal, Westportal. Madonna.

wird, so ist dieser Zusammenhang mit deutscher Kunst auf Grundlage einer französischen Formensprache nicht nur für die Zeitbestimmung, sondern auch für die Ausbreitung eines besonderen Kunstkreises des 14. Jahrhunderts wichtig.

In Hal gehört zu diesem Kreise noch die schöne Konsole unter der Madonna des Westportals, ein frischer, jugendlich blühender Rundkopf ohne die gotische Perücke, mit kurzen Locken, die sich ebenso winden wie die Locken des Königs. Das feine Einziehen der Mundwinkel, das schmale Auge mit dem lang hingezogenen äußeren Winkel und den hoch emporsteigenden Brauen kommt an Anmut dem Bielefelder Kopf am nächsten.

Dagegen ist die Madonna auf der Konsole, auf die sie schlecht paßt, von anderer Art,

Abb. 203. Hal, Südostportal. Krönung Mariä.

ohne daß sie viel später sein müßte. Sie entspricht jenem Typus von Madonnen, die sich, wie um das Kind zu balancieren, stark nach einer Seite ausbiegen, einen Typus, für den die Beispiele in Deutschland, soweit ich sehe (Magdeburg, Schleswig, Berlin, Märkisches Museum) häufiger sind als in Frankreich, dem das Harte und Angestrengte dieser Geste nicht liegt. In Kontrast zu dieser starken Bewegung steht das matte Gefältel, das sich nur gering über die breite Gesamtmasse der sehr kurzen untersetzten Figur erhebt. Zum Teil sinkt es zu flachen Schichten zusammen, die wie die geglätteten Falten des Archaismus steif und stellenweis symmetrisch, wie beim Hemd des Kindes, übereinanderliegen, und deren geschlängelte Säume allein die Gotik verraten. Sieht man nun, wie fast reliefmäßig die Biegung der Figur in einer der Wand parallelen Ebene vor sich geht, wie Seite und Vorderfläche der Figur fast blockmäßig vertikal gegeneinander stoßen, dann ist es mit der bloßen Charakteristik dieser Figur als mittelmäßig nicht getan, sondern es ist ein Festhalten an altertümlicher romanischer Formengebung anzunehmen, das im besonderen den Begriff einer belgischen, nur von ferne vom Strom der Entwicklung in Frankreich gestreiften Lokalschule ausmacht. Hierzu würde ich z. B. den Belfriedritter von Gent rechnen und eine ganze Reihe spätromanischer Madonnen.

Auffallend ist die Ähnlichkeit dieser Madonna in allem Motivischen mit einer Madonna im Liebighaus in Frankfurt a. M., wo das Kind mit genau gleichgebogenem Arm den Zipfel des Kopftuches zu sich heranzieht, genau so nach außen sich wendend sitzt, in der linken Hand einen Vogel haltend (in Hal nicht mehr erkenntlich)[1]. Die Gewandung ist bei den Madonnen dieselbe, das Kopftuch in dünnen Falten vom Arm zur Hand des Kindes gehend, der Mantel unterhalb eines Gürtels, den er links überschneidet, zwischen seitlichen Vertikalfalten, die, rechts reicher und tiefer geführt sind, in Faltenbögen hängend, und unter dem Mantel Falten, die von rechts nach links der Biegung der Figur entsprechend herüberbiegen. Beide Madonnen halten den Lilienstab.

Nur im entscheidenden Punkte ist die Frankfurter Madonna bei ähnlicher Breite des

[1]) R. Hamann in Die Rheinlande, X, 1910, Heft 3, S. 95.

Abb. 204. Hal, Chor. Apostel Simon.

Abb. 205. Hal, Kopf des Simon.

Abb. 206. Hal, Apostel Andreas.

Körpers und starker Ausbiegung verschieden, sie wendet und dreht den Kopf wieder zurück, auch ist bei der Frankfurter Madonna alles gerundeter, so daß an dieselbe Werkstatt nicht entfernt gedacht werden kann, höchstens an ein gemeinsames Vorbild.

Was über die Madonna in Bezug auf altertümliche Formengebung gesagt wurde, gilt insbesondere von zwei Konsolen am Chor, auf der Nord- und Südseite vor der kapellenartig vorspringenden Südost-Vorhalle und der Nordkapelle des Chores. In einer tiefen Kehle sind hier auf der Nordseite Halbfiguren und eine kleinere Ganzfigur karyatidenhaft hineingestellt, auf der Südseite Menschen wie Tiere kriechend zu beiden Seiten eines Löwen, und alles so blockmäßig und mit zeichnerischen Mitteln die Form schematisch angebend, daß man an romanische Skulpturen und Reste eines älteren Baus denkt, wogegen die Zeittracht und eine gewisse Freiheit der vollplastischen Figuren ebenso spricht, wie ein gewisser Realismus in der Tracht und dem Typus der Gesichter, besonders der chinesenhaft schlitzäugigen Gesichter der Nordseite. In Wirklichkeit haben wir hier nur einen Provinzialismus vor uns, der ähnlich wie in der Bauernkunst primitive Formengebung auch in fortgeschrittenen Zeiten noch bewahrt und mit konservativer Zähigkeit am Althergebrachten festhält. Auch diese Verbauerung der Gotik hat in Belgien Gegenstücke, z. B. an den Konsolen des Kreuzganges vom Kloster St. Bavo in Gent, und ist in der besonderen Roheit dieser Skulpturen, die so hineingesprengt sind in die zärtlichste französische Spätgotik, nur die handwerkliche Seite dessen, was in der Westportal-Madonna künstlerisch anspruchsvoller auftrat.

Den Ausklang dieses Kreises älterer Skulpturen bildet die Krönung Mariä am Portal der Südwest-Vorhalle. Vollständig im Sinne gotischer Stilisierung in Gesichtern und Gewand durchgeformt, zeigen Maria und Christus den Kopftypus der Turmkonsolen in ermatteterer Form. Die Haare winden sich in großen Bogen um die Ohren herum, dort den Ohrbüschel frei lassend, aber die Linie ist sichtlich flauer geworden. Die dünnen schmalen Augen bekommen nicht mehr das Verhaltene des Blickes durch das gerade gezogene Unterlid, über das der Blick wie über eine Wand hinweggeht. Hier ist nur ein ausdrucksloses, unten und oben gleichmäßig gebogenes Oval kleiner Augen übriggeblieben. Die Kurven der Bartlocken verlieren sich in dichtem, unten fest umgrenztem Haarfilz, die Faltengebung folgt nach klassischer Art der Gliederung des Körpers und biegt sich den zur Seite gestellten Beinen entsprechend auswärts. Aber auch hier sieht man ähnlich der Portal-Madonna eine gewisse Flachheit in den hängenden Schößen und starkes Hervortreten der kriechenden Säume, und in den Füßen mit ihren unter dem Gewand sich vorschiebenden Flächen zeigt sich besonders die oberflächliche lahme Art dieses Werkes.

Die zeitliche Abfolge würde also diese sein. Die frühesten Skulpturen sind die Konsolen des Turmes, der bald nach 1341 errichtet wurde. Ihnen folgte die Turmmadonna, und dann die Krönung Mariä und die plumpen Konsolen des Chores, vielleicht gegen Ende des Jahrhunderts mit der Erbauung des unteren Teiles des Chores entstanden und vielleicht für einen Chor berechnet, der den Reichtum Rouener Spätgotik noch nicht im Programm hatte. Denn durch dies neue von St. Ouen beeinflußte französische Programm ist vielleicht der neue Skulpturenreichtum und der neue Skulpturenstil bedingt, der den Chor beherrscht, im Schiff sich fortsetzt, und dessen Hauptleistungen durch das Vollendungsdatum des Sakramentshauses 1409 ein festes Datum erhalten.

IV. DIE SKULPTUREN UM DIE WENDE DES 14. UND 15. JAHRHUNDERTS

Die Skulpturen des Chores nehmen an den allgemeinen Eigenschaften der Architektur teil. Auf der einen Seite Zierlichkeit im Reichtum der Falten, Spitzigkeit in der Form und stutzerhaften Mode, auf der anderen Seite Zusammengenommenheit und derbe Kraft, und zwar zum Teil in denselben Figuren vereint, zierliches Gehänge an breiten Körpern, zum Teil auf verschiedene Skulpturen verteilt, so daß Meister eines gezierten eleganten Stiles neben solchen von bäuerischer Kraft arbeiten. Die Bewegung um 1400, die Entartung der Gotik zu stutzerhafter Eleganz und kostümlicher Preziosität wie das Sichdurchringen einer neuen, härteren, gegen höfische Konvention protestierenden Generation wird in einem ganzen Arsenal von plastischen Arbeiten lebendig. Es ist die Zeit der Schöpfungen eines Jacques de Baerze und Claus Sluter, und man begreift, daß belgische Heiterkeit und Lebenslust und flämische Kraft und Volkstümlichkeit in diesem Ringen um eine neue realistischere freiere Kunst ein Wort mitzureden hatte, daß aber auch hier die Entscheidungen nicht wie in den Werken eines Sluter oder Jan van Eycks fallen, sondern eine Vermittlung im Sinne idealisierender, schmückend festlicher Kunst und Typik des Bäuerischen, Charakterfesten gesucht wird.

Das gilt von dem Hauptwerk dieses Kreises, den Aposteln im Hochchor, die zwischen Dienst und Rippen ein altes Thema der Säulenstatue unabhängig vom Portal weiterführen. Hervorgegangen aus den Zwickelfüllfiguren unter den Kuppeln byzantinischer und roma-

HAL. ZWEI APOSTEL IM CHOR DER WALLFAHRTSKIRCHE

Abb. 207—209. Hal, Chor. Die Apostel Jacobus d. J., Thomas und Philippus.

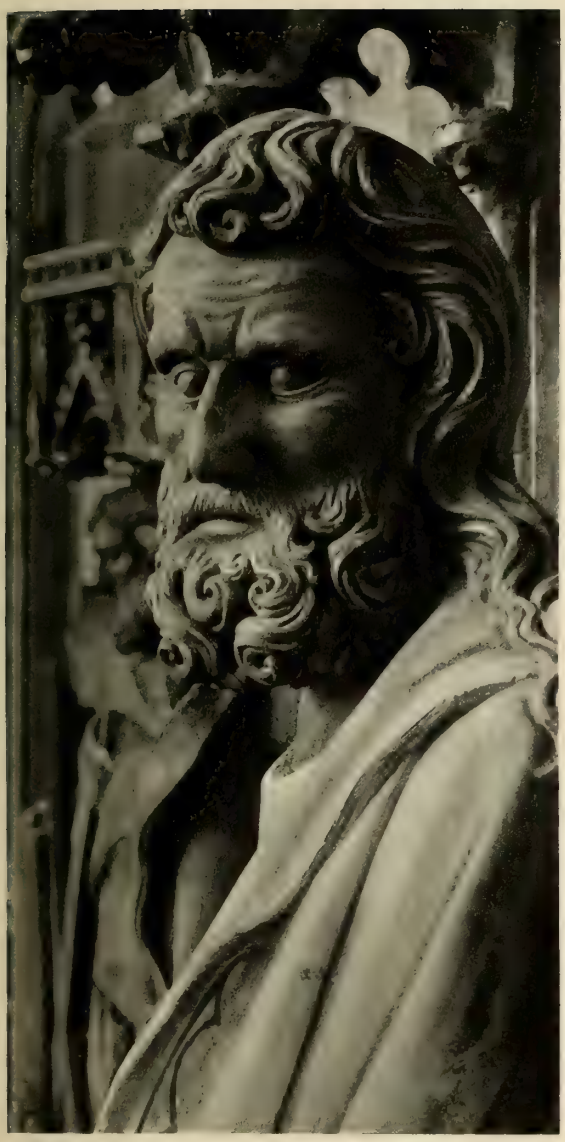
nischer Kirchen führte es zu Rippenendigungsfiguren in der frühen Gotik und zunächst gerade an den Stellen, wo früher Kuppeln gesessen hatten, an der Vierung (vgl. St. Genou) und in der Apsis (vgl. Notre Dame de la Couture in Le Mans). Dann rücken die Figuren in den Dienst herunter (vgl. St. Martin in Angers, Dom in Münster i. W.) und bilden den Statuenschmuck an den Diensten einer Reihe von Chören frühgotischer Kirchen (z. B. Étampes, Nebenapsis, Montiérender, Magdeburg), um schließlich ganz herunterzutreten zu den Menschen wie die Statuen am Portal, und das ganze Mittelschiff und den Chor mit Vorbildern für heiliges Wesen an den Diensten zu schmücken, wie es in St. Ouen in Rouen der Fall war (vgl. auch St. Lorenz in Nürnberg, die Dome zu Regensburg und Köln). Charakteristisch für Hal ist es, daß mit der Einstellung dieser Dienstfiguren in der Höhe des Triforiums direkt unter die Rippen dies Thema wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt, und es

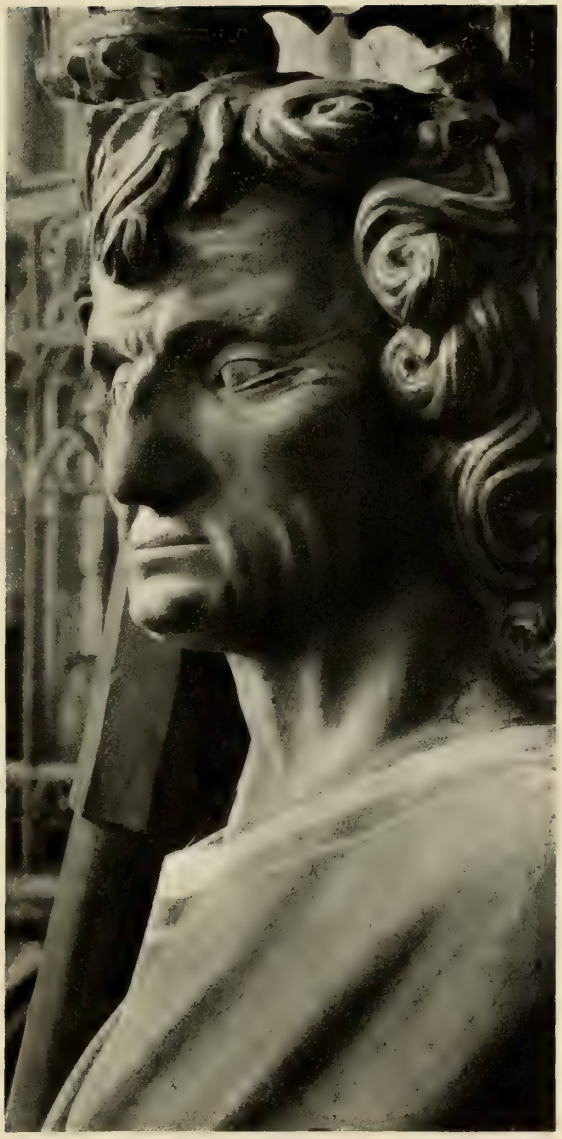
Abb. 210—212. Hal, Chor. Apostel Matthäus (von zwei Seiten) und Philippus.

mag immerhin angedeutet sein, daß mit dieser Entrückung der Heiligen aus dem lebendigen Verkehr mit der Menge in der Kirche eine Tendenz zur Individualisierung und Betonung der Eigenexistenz der Heiligen verbunden sein könnte.

Der Meister des Sakramentshauses

Unter diesen Aposteln haben wir zwei Gruppen zu unterscheiden. Die eine, die ich die klassizistische nennen will, in großer Haltung, repräsentativ, gegenüber den bewegten Figuren später Gotik wie etwa in Köln beruhigt in Form und Haltung, ohne Übertreibungen und Exaltationen. Man mag etwa an Masaccios ruhig breite Existenzen dabei denken. In der Gewandung herrscht zwar das gotische Formenspiel reicher Faltenstäbe, aber in klaren, großen Linien und von einer gewissen plastischen Kraft. Aber gerade in der Schönlinigkeit dieses Faltenspiels, das, ohne in der Gliederung des Körpers eine Motivierung zu finden, massige, geschlossene, scheinbar mit beiden Beinen gleichmäßig fest aufstehende und in sich gegründete Persönlichkeiten als selbständiger Formenapparat umspielt, liegt das Klassizistische und die Verwandschaft mit der Architektur des Chores. Daß dann





HAL. KÖPFE ZWEIER APOSTEL IM CHOR DER WALLFAHRTSKIRCHE

der Künstler gern mit den freischwebenden Säumen linear phantasiert, statt sich die Faltenstäbe ausbiegen oder aufstellen zu lassen, verrät die späte, funktionellem Ausdruck der Falten entwachsene Zeit. So wird die Gewandung zur Draperie, die die Figuren einwickelt, die Fältelung ist weniger erlebt als studiert, und wo der Stoff in tellerförmigen Schichten herabzieht, wie bei Matthäus, dient er mehr dem Ausdruck der Schwere materieller Stofflichkeit als unmaterieller Durchgliederung der Masse. An derselben Figur macht der Vertikalismus der Falten den häßlichen Knick des Beines fühlbarer. An der linken Seite des Bartholomäus hängen die Gewandbäusche sackartig herab, ohne rhythmische Entwicklung der Folge der Stoffmassen. So bleibt das massige, schwere Stehen, zum Teil das Gewand in sich hineinziehend, als Gesamtcharakter bestehen, das Erdenfeste, Trotzige, Wuchtige. Die klassizistische Faltenmusik, von den spätgotisch interessanten Extravaganzen befreit, ist eine oberflächliche Zutat, ein Umhang um derbe Grundgestalt. Entsprechend sind die Köpfe gestaltet; Köpfe von prachtvoller Energie, charakterfest, durchknetet und durchfaltet, und dennoch umrahmt von zierlich- gedrehten Locken in stilisiert gotischer Behandlung, die selbst in der schwungvollen Zeichnung der Falten des Gesichts durchbricht. So haben wir auch hier Idealität eines schwungvoll festlichen Stiles, aufgeprägt dem Ernst von Gesichtern, die alle die Typik des Volkstümlichen, manchmal sogar wie bei Bartholomäus in der Seitenansicht kleinbürgerlicher Handwerklichkeit haben, Charaktere, aber keine Individuen. Und dieser Charakter ist trotz aller Energie nicht so sehr der religiöser Eiferer als der eines verbissenen Trotzes, auf ihr Eigenrecht pochender Plebejer und verschlossener Persönlichkeiten. Man denkt an Donatello wie bei der Schönlinigkeit an Ghiberti. Renaissanceluft aber weht hier auf jeden Fall. Es sind in ihrer Art ausgezeichnete Arbeiten, von packender Lebendigkeit und sorgfältigster Durchführung bis in die Fingerspitzen hinein, eine Fülle von Charakteren, auch wenn das letzte individueller Porträthaftigkeit fehlt.

Eine zweite große Arbeit dieser Werkstatt ist das Sakramentshäuschen im Chorumgang, das die Wand zwischen zwei Nischen bildend nach zwei Seiten im Architektonischen sich genau wiederholt, und Fußwaschung, Abendmahl, Einzug in Ägypten und Gethsemane auf die beiden Seiten verteilt. Die kleinen Statuen an den Strebepfeilern, von denen die Abbildungen bei Destrée[1]) noch zwei Bischofsstatuetten zeigten, fehlen jetzt sämtlich, was für den Vergleich mit den Aposteln besonders zu bedauern ist. Architektonisch herrscht eine ähnliche Empfindung in dem Sakramentshaus wie in den Apostelstatuen; durch ein kräftig hervorragendes breites Gesims, unter dem die Strebepfeilerhelme und Wimpergkreuzblumen endigen, wird eine klare rechteckige Fläche geschaffen, bei der alle gotischen Einzelformen der Krabben und Kreuzblumen, des Maß- und Stabwerkes nur Oberflächenschmuck geworden sind. Alles schiebt sich dicht und massig zusammen, und auch in den Einzelformen, wie den Blättern der Krabben, wird noch einmal der Klassizismus gotischen Faltenschwunges in vollkommen quadratischem, funktionslosem Feld deutlich. Die Baldachine über den Statuen des Hochchores entsprechen genau den Baldachinen über den Statuennischen des Sakramentshauses. Man achte auch hier auf das massige knorplige und zäh verdickte Laubwerk und den betonten Horizontalabschluß des Ganzen mit dem von gegeneinander gestellten Dreipässen geteilten Gesims, dessen Dreipaßfelder immer mehr dem reinen gleichseitigen Dreieck sich nähern.

In den Figuren des Reliefs ist das Schwelgen im Wohllaut gotischer Kurven, die,

[1]) op. cit. p. 87.

Abb. 213. Hal, Chorumgang. Sakramentshaus, Fußwaschung, Abendmahl.

ohne in den Bewegungen der Figuren angelegt zu sein, die Figuren umstrudeln, noch auffälliger. Ohne jede Akzentuierung der Glieder ist die Stoffülle den Menschen wie ein weiter Bademantel umgehängt, bei dem Apostel rechts vom Abendmahl sind Tischtuch und Gewand des Apostels in ein einziges Faltenstrahlenbündel zusammengezogen. Auch die Komposition hat etwas Wohllautendes, indem die Figuren entweder in einem vorn sich schließenden Kreis in sauberer Ordnung zusammengestellt sind, oder die Szene mehr dreiecksmäßig sich von einer Seite nach der anderen herabsteigend entwickelt. Im Abendmahl fällt es ganz gleichmäßig von der Pyramide der Hauptperson nach den Seiten herab, in der Fußwaschung baut sich in einen tiefen Kreis eine schöne Menschenpyramide hinein, und ohne Klemmung sind die vielen Personen leicht in dem Raum untergebracht. Aber es fehlt auch hier das Zügige gotischer Verbindung der Figuren untereinander. Es ist mehr ein steifes Nebeneinanderstellen, und das Verdienst der Darstellungen liegt weniger in der architektonischen Gliederung der Szenen, als in dem Neuen, was sich hier meldet, dem Realismus des Raumes, der Typen und Gebärden. Statt gleichmäßiger Reliefstellung haben wir hier eine starke Entfaltung nach der Tiefe zu, die Figuren sind in vielen Schichten nach hinten zu entwickelt, am stärksten im Abendmahl, wo von dem Rücken des knienden Judas vorn eine starke Tiefenanregung durch die fünf Schichten hintereinander sitzender und stehender Figuren erzielt wird, und die Fläche des Tisches schon ganz perspektivisch illusionistisch geformt ist. Das im Dienste der Klarheit notwendige Übereinanderstellen der Figuren scheint durch einen Wechsel von sitzenden und stehenden Figuren im Abendmahl motiviert, im Einzug in Jerusalem durch Terrainunterschiede, und auch vor krassen Überschneidungen eines Kopfes durch einen Vordermann wie bei der Fußwaschung oder in Gethsemane scheut der Künstler nicht zurück. Der Wille zum Raumillusionismus ist ganz stark ausgeprägt, wenn auch der Raum noch nicht Selbstzweck geworden und die stärksten Mittel der Perspektive, Verkleinerung der Figuren und Abflachung ihres Reliefs noch nicht verwendet sind. Es bleibt dennoch bewundernswert, wie bei dem geringen Reliefraum, den der Künstler zur Verfügung hatte,

Abb. 214. Hal, Chorumgang. Zwickel mit St. Sebastian.

Abb. 215. Hal, Chorumgang. Zwickel mit ritterlichem Heiligen.

er es verstanden hat, allen Figuren den Anschein plastischer Vollfiguren auf einer tiefen Bühne zu geben. Das Abendmahl ist ein Meisterstück in dieser Hinsicht.

Hinter diesem Raumrealismus tritt die Charakteristik der Köpfe etwas zurück, und es bleibt fraglich, ob das kleinere Format oder geringere Qualität der Grund dafür ist. Die Köpfe wirken kleinlicher, schläfriger. Dennoch erkennt man in den gefurchten Stirnen, den Krähenfüßen der Augen, den einfallenden Backen, den derben Nasen und kräftigen Knochen des Gesichtes dieselbe Tendenz wie in den Aposteln des Hochchores, auch die Schönlinigkeit der Haare ist dieselbe. Entschiedener, wenn auch etwas kleinlich, zeigt sich der Zug zum Ungenierten und Volkstümlichen in den Einzelzügen des Essens und Trinkens im Abendmahl, wie dieser einen Bissen in den Mund steckt, jener einen tüchtigen Schluck aus der Kanne nimmt, und jener dort, wo die Falten am schönsten schaukeln, sein Messer am Tischtuch abwischt. Das ist empfunden wie das Sichschneuzen und Ohrenausbohren der leidtragenden Mönche vom Grabe Philipps des Kühnen in Dijon. Auch das Stilleben des Henkelkruges und des gefüllten Brotkorbes unter dem Tisch, oder wie die Apostel beim Einzug in Jerusalem ihren Mantel an einem Stab über der Schulter tragen, oder das Wasser bei der Fußwaschung in den Bottich fließt, verdient hervorgehoben zu werden, alles auffällige und für das kommende Neue bezeichnende Einzelheiten in dieser idealistischen Welt klassizistischer Gesamthaltung.

Zu demselben Werkstattkreise des klassizistischen Meisters der Chorapostel gehören eine Reihe von Zwickelfüllfiguren aus jenem Zyklus dekorativer Plastik in den Erdgeschoßarkaden des Chores, die neben denen der Grafenkapelle in Courtrai und denen der Notre Dame du Sablon in Brüssel eine reiche Sammlung kleinplastischer Kunst darstellen, und die möglichst vollständig zu veröffentlichen eine lohnende Aufgabe sein würde, in Hal ganz besonders, da neben der Fülle interessanter Motive eine ganze Reihe verschiedener künstlerischer Ausdrucksweisen hier zu Worte kommt. Für den Klassizismus des Meisters der Apostel ist bezeichnend die Wahl repräsentativer Heiligenfiguren, die auf einem Sockel ruhig stehen, in ihrer Bedeutung durch Engel gesteigert, die sich die Hände hinter dem Rücken des Heiligen zu reichen scheinen — eine Reminiszenz an das Krönungsmotiv — und deren Köpfe noch ganz die übernommene gotische Bildung von Engeln der Grabplastik des 14. Jahrhunderts enthalten, wo ja diese Engel das Haupt des Verstorbenen umstellen und seine Seele in Empfang nehmen. Den Stil des Meisters erkennt man am besten an dem hl. Sebastian, der über dem nackten Körper einen Mantel trägt und in diesem die charakteristischen regelmäßigen und kräftigen Falten vorweist wie die Apostel. Die Derbheit der Kopfbildung prägt sich bei diesem jugendlichen Heiligen in den Wulsten über den Augen mit der Zornesfalte aus und verleiht ihm dieselbe männliche Festigkeit wie den Aposteln. Wo die nackten Glieder aus dem Gewand hervorkommen, sehen wir stämmige Beine mit dicken Wadenmuskeln. Auch das ist Aktdarstellung der Renaissance. Trotz Unterscheidung von Stand- und Spielbein wirkt das Stehen im ganzen fest und ohne gotische Biegung. Merkwürdig fahrig erscheint die Art, wie die Engel in die Ecke hineingeschoben sind, als ob jemand das Gewand zusammengedrückt und in die Ecke hineingestopft hätte, auch das bei der guten Arbeit der ganzen Figur offenbar dem Gefühl für Masse entsprungen.

Nächst verwandt ist diesem Sebastian ein Heiliger in fürstlich modischer Tracht der Zeit, hohem Hut, weitem auseinander gelegtem Mantel, und mit einem dicken Buch (?) in der Hand. Die Tracht mit der dünnen Taille, den eng anliegenden Beinkleidern, die

sonst den Charakter einer stutzerhaften Eleganz begünstigt, hat hier nicht verhindern können, daß in den kräftig gebildeten Beinen und der breiten Brust ein ähnlich derber Typ wie im Sebastian erscheint, das Gesicht ist energisch durchgebildet, der deklamierende Gestus der rechten Hand sehr entschieden, und das Ungefüge des Buches, das des Gürtelbesatzes scheint auch hier nur Ausdruck dieses Gefühles für das Lastende der Formen.

Abb. 216—218. Hal, Chor. Die Apostel Petrus, Johannes und Paulus.

Der Körper biegt sich kaum merklich, es bleibt bei festem Aufstehen — in allem das vollendete Gegenstück zum Sebastian.

Das stereotype Engelsmotiv verrät die Zugehörigkeit von Stephanus und Laurentius zu dieser Gruppe, die im übrigen sehr einfach in sackartiger Tunika nur durch das Gerundete, Schwere und weniger Bewegte der Gesamterscheinung sich legitimieren. Weniger sicher gehen wir bei dem hl. Eligius, der vor einem Tisch mit Geldkasten und Geldrollen sitzt, und für den die Engel, diesmal nur in Halbfigur sichtbar, Tafeln mit Votivgeschenken präsentieren.

Der Peter-Paulus-Meister.

Sollte man die kunstgeschichtliche Stellung dieser Skulpturen präzisieren, so würden sie etwa zwischen denen des Jacques de Baerze und des Claus Sluter rangieren, von denen ersterer stärker in dem dekorativen schönfältigen Element, letzterer im physiognomisch Charakteristischen ist. Doch bezieht sich dies alles nur auf die eine Reihe von Aposteln, aus deren Gesamtheit drei im Hochchor sichtlich sich herausheben: Johannes, Petrus und Paulus. Schon rein äußerlich, sie stehen auf einem Sockel, während die übrigen unmittelbar auf dem Fußgesims des Triforiums stehen, und sind dadurch gegenüber jenen um Kopflänge verkürzt. Dadurch wird das Kurze, Vierschrötige ihrer Gestalten noch fühlbarer, wenn auch keineswegs bedingt, denn hier arbeitet ein ganz anderer Meister von ganz anders massivem Formgefühl. Unförmig sitzt der dicke Kopf auf dem kurzen Körper, die Augen glotzen, die Nase ist breit und verdickt sich nach vorn, die Backen, die Augenbrauenwulste, die Falten quellen hervor und lassen tiefe Furchen zwischen sich, die Haare rollen sich zusammen und schlagen wie brandende Wellen gegen die Stirn, breite Gewandmassen hängen sackartig um die Figur, und auch aus ihnen quellen dicke Falten hervor, stauen sich unter raffenden Händen und auf den Füßen. Keine Spur ist mehr von schöner Linie in diesen barocken schweren Massen, obschon auch hier jede Falte rund geformt und stilisiert ist. Hier spürt man mehr als je flämische bodenständige Volkskraft, und ahnt Jordaens voraus. Die Typik urkräftiger Derbheit vollendet sich hier und tritt charaktervoller auf, als bei dem klassizistischen Meister, in der Sorgfalt der Arbeit kaum geringer als bei diesem. Die stieren Augen bei Petrus, der schief verzerrte Mund, die Riesenschlüssel in der Hand haben etwas Gigantisches. Und der prachtvoll durchformte und durchfurchte Kopf des Johannes ist ganz der eines jungen Bauern, dem die Arbeit den sorgenbeschwerten Ausdruck frühen Alterns gegeben hat. Die großartige, übermenschliche Derbheit dieser Gestalten erinnert sehr an die Wucht der Propheten des Mosesbrunnens, man vergleiche etwa den Paulus mit Jeremias, nur daß auch hier barocke Stilisierung und Typisierung überwiegt.

Unter den Kleinskulpturen tragen einige Konsolen in den Seitenschiffen und ein Schlußstein im Mittelschiff den Charakter dieses Meisters, soweit bei der flüchtigeren Arbeit es möglich ist, dieselbe künstlerische Hand zu identifizieren. Doch erkennt man in der Konsole am südlichen Seitenschiff mit der Geburt Christi in Joseph ganz die zusammengeschobene Körperhaftigkeit mit dem übergroßen Kopf. Ein dicker Lockenwulst umbauscht den Kopf und eine leicht stiere Art der Augen ist auch hier fühlbar. Es ist kein Wunder, daß diesem Meister weibliche Anmut und kindliche Lieblichkeit nicht liegt. Auch an der Madonna sieht man nur die aufgeblasene Rundform des Kopfes, am Kind die Wulstigkeit der Lippen und Lider und die strampelnd gekreuzten Beine. Auch bei einem Konsolenengel in der Nordwestseite des nördlichen Seitenschiffes, dessen Gesicht noch kugliger und aufgeblasener als das der Madonna ist, kreuzen sich die Beine ähnlich form- und zwanglos und schiebt sich das Ganze zu klumpiger Masse zusammen, alles Eigenschaften, die wir auch bei dem Matthäusengel eines Schlußsteines wiederfinden, bei dem die zähen Gewandbäusche ähnlich eigensinnig über den Unterkörper herüberrollen wie bei Johannes im Hochchor. Auch die Haare spannen sich und strudeln um den großen geschwollenen Kopf.

Dieser Meister, den wir nach den Aposteln im Chorpolygon den Peterpaulusmeister nennen wollen, hat drei Apostel an der bevorzugten Stelle geschaffen, darunter die beiden Hauptapostel, Petrus und Paulus, während die übrigen von dem Meister des Sakraments-

hauses stammen. Danach scheint es, als ob er die Führung bei der Arbeit an den Aposteln in der Hand gehabt hätte. Dagegen spricht, wenn ihm die zugeschriebenen Kleinplastiken in den Schiffen gehören, daß er nur drei Apostel, also nicht einmal die an den vier Ecken des Polygons geschaffen hat, und daß man, während er offenbar noch in der Kirche mitarbeitete, sein Programm änderte und ein neues Größenmaß für die Statuen einführte. Ich denke mir das Verhältnis vielmehr so: Der Hauptmeister und der früher zu Arbeiten an der Kirche herangezogene ist der Meister des Sakramentshauses. Aber während er noch an diesen und dem Umgangsschmuck beschäftigt war, wurde die Aufgabe der Chorapostel dringend und zunächst einem anderen, weniger bedeutsamen Meister übertragen, dem er sie nach Vollendung des Sakramentshauses, also nach 1409, wieder abnahm. Auf diesem Wege kämen wir auch zur Datierung der Apostel um 1409. Der Peterpaulusmeister aber ist der später einsetzende, vielleicht jüngere Meister, der dann im Schiff noch arbeitet, und sich in der Breite und Massigkeit seines Stiles zu der Schönlinigkeit und gestraffteren Derbheit des anderen Meisters verhält, wie die Architektur des Schiffes zu der des Chores. Am Sakramentshaus sind die Namen genannt: Henderic van Lathem + en de Meyere + en Claes de Clerc · ghedaen yn yar ons heren MCCCC en IX. Ob unter den drei Namen die unserer beiden Bildhauer sind oder Architekt, Bildhauer und Bemaler des Sakramentshauses darunter zu suchen sind, ist ohne andere Quellen nicht zu entscheiden, so daß auch der Name des Meisters des Sakramentshauses zwischen den dreien zur Wahl steht.

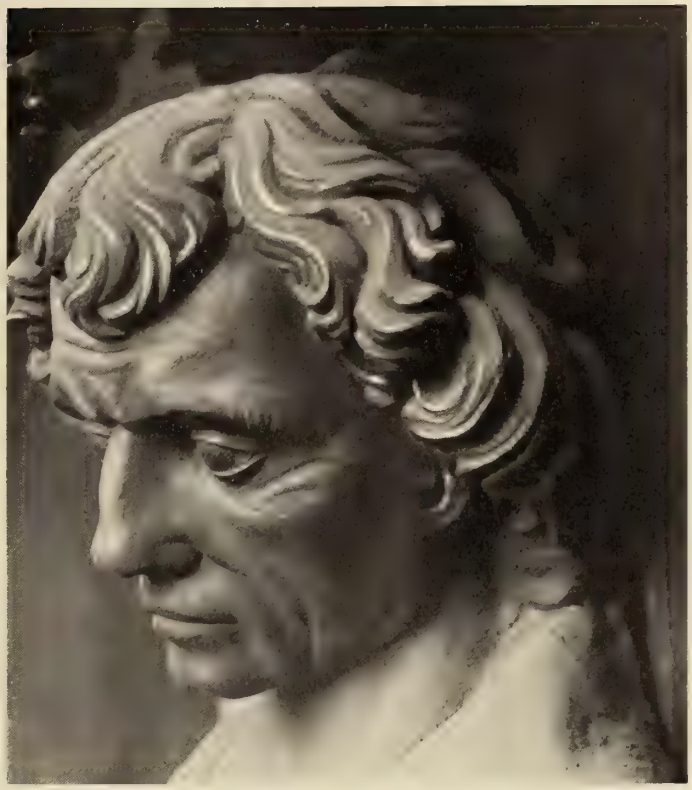


Abb. 219. Hal, Chor. Kopf des Apostel Johannes.

Abb. 220.
Hal, Schlußstein mit Matthäusengel.

Abb. 221. Hal, Südwestvorhalle. Die hl. drei Könige.

Der Meister der heiligen drei Könige

Das Repräsentative der Chorapostel und das Schönlinige der einen Gruppe finden wir wieder bei der berühmten Madonna, die mit den hl. drei Königen die Südvorhalle der Kirche schmückt, und bei erster Begegnung ist man geneigt, an den Meister des Sakramentshauses zu denken. Der Klassizismus der Zeit hat hier auf eine verblüffende Rückkehr zum klassischen Stil des 13. Jahrhunderts geführt, ähnlich etwa den Statuen am Südportal in Amiens und der Vierge dorée und Reimser Statuen der Westportale. Völlig abgewogen ist bei der Madonna die kontraponierende gotische Biegung, die Scheidung von Stand- und Spielfalten, der körperlichen Haltung entsprechend, der Rhythmus der Falten vom langsamen Aufwallen bis zu steilem Herausschlagen und die schöne Rundung der Falten, dem Stabwerk des Hintergrundes mit den festen Rundstäben entsprechend. Fein und lang sind die Hände, ohne überzierlich zu sein, schmal und fein der Kopf, und kindlich und würdig zugleich die Haltung des Kindes. Erst in der Seitenansicht von links wird eine heftigere Schwingung des Körpers im Sinne späterer Zeit sichtbar, sieht man das flachere, tellerförmige Heruntersacken der Falten ähnlich denen der Apostel (Matthäus!) und bringt es in Verbindung mit den weich geschlängelten

HAL. MADONNA MIT ENGELN VOM SÜDWESTPORTAL

Säumen der zur Rechten herunterfallenden Vertikalfalten, alles Nachklänge des manierierteren Stiles des 14. Jahrhunderts. Dennoch ist anzunehmen, daß entweder ein bestimmtes Vorbild im hohen Stile der Gotik Pate gestanden hat, oder daß, wie bei vielen Madonnen des 13. Jahrhunderts in Belgien das Festhalten am Stil des 12. Jahrhunderts in Frankreich für sakral gehalten wurde, so auch hier ein würdevollerer Stil, als die Zeit bot, gerade für die Madonna von der Tradition festgehalten wurde. Das erkennt man sofort, sobald man zu den Engeln und den hl. drei Königen herübersieht, die alle Merkmale unserer Zeit haben. Diese Engel mit dem kecken asymmetrischen Lockenbüscheln, denen die verschnörkeltste gotische Kräuselung nur noch als Oberflächenlinien eingeschrieben sind, mit dem weichlichen Hängebackengesicht, in dem die Überkleinheit der Augen, des Mundes, des Nasenrückens in der flachen Zeichnung besonders flau wirkt, das sind alles Geschöpfe der Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Die Falten gehen gerade herunter, hier und da, ohne den Ausdruck gotischer Körperbiegung, aus ihrer Richtung verbogen, eingeknickt, am Boden breit aufliegend, dem Terrain angeschmiegt — man denke an Ähnliches bei Philippo Lippi in Italien —, bei dem jüngsten König geben sie breite Flächen, in denen Malerei ein reiches Helldunkel entwickelt hätte, und unter dem Mantel erscheint die Zeittracht, das Wams mit hohem Kragen und vielen Knöpfen. Bei diesen männlichen Köpfen wirkt die flache Zeichnung der kleinen Augen besonders flau, der Mangel ausgesprochen stilisierenden Details, wofür die natürliche Welligkeit der zurückgekämmten, am Kopf anliegenden Haare bezeichnend ist, läßt den Eindruck einer weichlichen Gepflegtheit und Charakterlosigkeit zurück, der bis zu dem einer blasierten Müdigkeit gehen kann. Das macht aber unmöglich, die Hand des Meisters des Sakramentshauses in diesen Skulpturen zu sehen, mit dem gemeinsam nur das Schönselige, nicht aber das Charaktervolle herber Physiognomik bleibt. Es ist der weiche Stil des 14. Jahrhunderts in eine temperamentlosere Wirklichkeitsschilderung umgesetzt, dem gerade die Süßigkeiten später gotischer Linienmanierismen fehlen. Die Art unseres Meisters offenbart ein Schlußstein im südlichen Seitenschiff, Christus

Abb. 222. Hal, Südwestportal. Madonna.

zwischen zwei Engeln, der durch die Behandlung des Nackten für das neue Wirklichkeitsgefühl des 15. Jahrhunderts besonders bezeichnend ist. Die Engel sind ganz die des Südportals, dieselben Lockenbäusche, dieselben Rundgesichter und kleinen Augen. Auch der Kopf Christi mit den mattfließenden Haarsträhnen und natürlichem, aber gepflegtem Bart, ist so gleichgültig wie der der hl. drei Könige, im Körper ist jede gotische Schärfe, jede knöcherne Herbheit und Einziehung der Taille weggefallen. In gemessenen Proportionen schließen sich wohlgerundete Muskelwölbungen zu einem ganz antik wirkenden Bilde durchgebildeter Körperdarstellung rein um der Körper willen. Man vergleiche damit etwa antikisierende Akte an der Porta della Mandorla am Dom von Florenz, um den gleichen Übergang von Gotik zur Renaissance, von Manier zu klassizistischer Naturdarstellung festzustellen. Abschließend aber möchten wir von diesem Meister gerade im Hinblick auf die Madonna sagen, daß er ein Blender ist, indem er seinen matten Stil durch die Anlehnung an die königliche Haltung eines großen Vorbildes in der Madonna zu einem schwungvollen Ausdruck emporführte, der doch schon in dem Gesicht der Madonna, aber für die Fernbetrachtung unauffällig, in die matte Seelenlosigkeit und Unentschiedenheit seiner eigenen Person ausmündet.

Meister der Sitzmadonna.

Ähnlich wie die Madonna mit ihrem hochgotischen Klassizismus sich zu dem Sakramentshaus verhält, verhalten sich einige Zwickelfüllstatuen zu den Skulpturen des Peterpaulusmeisters durch das Zurückkehren zu einer konventionelleren Faltengebung, die besonders bei einer sitzenden Madonna und einem hl. Petrus in der Verteilung von Streck- und Beugefalten, symmetrischer Anordnung, großer Rundung und klarer regelmäßiger Kurvenführung sehr würdig und gehalten wirkt. Die Anordnung zentraler Statuen vor breitem Blattgrund, so daß selbst die begleitenden musizierenden Engel in statuarischer Pose ein Feld beherrschen, nicht in die Ecken hineingeschoben sind, läßt an einen Meister großer Standfiguren denken. Dennoch kann es nicht der Peterpaulusmeister selbst sein, auf den das Untersetzte, Breite und Massige der Figuren hinweist. Das Gesicht Petri ist derb, zerquetscht, die Haare hängen in dicken Bäuschen am Kopf, bei den Engeln flammen sie in kopfbreiten Büscheln vom Gesicht seitwärts, aber es ist doch alles zu akademisch und konstruiert, es fehlt das klobig Stiere von Menschen, die nicht aus ihrer eigenen Haut herauskönnen, der verbissene Ernst. Gerade die beiden Petri würden sich ähnlicher sehen, wenn wir denselben Meister in beiden hätten. Dieser Petrus trägt seinen Silenenkopf zu selbstbewußt zur Schau. Wie in dem saftig breitlappigen Blattwerk hinter den Figuren schlägt überall die ornamentale Mache eines geschickten Dekorateurs hindurch. Vielleicht ist es Werkstatt des Peterpaulusmeisters, und wenn wir, um benennen zu können, vom Meister der Sitzmadonna reden, so ist doch nur eine Nuance, nicht ein selbständiges Werk gemeint.

Der Martinsmeister

Dasselbe gilt von einer anderen Reihe von Figuren vor breitem Blatthintergrund, einem Paulus, St. Martin, den ersten Menschen und einer hl. Gertrud (?) mit Spinnrocken (?) und Buch in der Hand, einem Ritter in reicher Tracht und Tierfiguren in Halbzwickeln. Wir haben auch hier dieselbe Breite und Schwerfälligkeit, das Ungefüge übergroßer Köpfe, aber auch dieselbe Temperamentlosigkeit ruhiger Standfiguren, wie bei Petrus und der

Abb. 223 u. 224. Hal, Chorumgang. Zwickel mit Adam hackend, Eva spinnend.

Abb. 225—227.
Hal, Chorumgang. Konsolen mit Petrus, sitzender Madonna und lautenspielendem Engel.

Abb. 228—229.
Hal, Chorumgang. Zwickel mit St. Gertrud (?) und St. Paulus.

Sitzmadonna mit den Engeln. Trotz des Handlungsmotivs der spinnenden Eva, des landarbeitenden Adam und des mantelverschenkenden Martin, zu dem im nächsten Feld ein Bettler gehört, sind auch diese Figuren statuenhaft zentralisiert und abgewogen in die Mitte des Zwickels hineingestellt. In der Gesamthaltung akademisch, wie beim Meister der Sitzmadonna, unterscheiden sie sich doch von dessen Figuren durch die Gewandbe-

Abb. 230. Hal, Chorumgang. Zwickel mit Ritter und Tieren.

handlung. Wo dort alles rund und klar sich fügt, ist hier alles geknickt, durcheinander geschoben und rauher, der Faltenrücken ist nur der Grat gegeneinanderstoßender Flächen, auch im Gesicht ist alles schiefer, breiiger, die Augen liegen tief, die Form ist mehr geknetet, von außen nach innen eingedrückt, als von innen herausquellend. Das kommt alles bei der hl. Gertrud am deutlichsten heraus, wenn wir den vorn zu einer Klappe sich umbiegenden Stab richtig als mit Flachs umwickelten Rocken auffassen. Wie verschüttet versinkt der Körper in den Gewandmassen, das Kopftuch bildet ein mächtiges Dach über dem Gesicht, in tiefen Höhlen liegen die Augen. Hier hat lässige Arbeit, Gefühl für Masse und Wille zum Formlosen in Verbindung mit der statuarischen Ruhe und übertreibenden Schwere zu einem gesteigerten sibyllenhaften Ausdruck dämonischer Häßlichkeit geführt. Man könnte an Donatello dabei denken. In den Tieren der Halbzwickel oder in den Ecken neben dem seitwärts, also wie zum Kampf gewendeten Ritter, der doch so kerzengerade dasteht, ist die Anordnung regelmäßig wie bei den Figuren. Daher wirken sie heraldisch, nur in der Zerbröckelung der Oberfläche zotteliger Felle zeigt sich das Besondere. Jedenfalls ist es leicht, sich auch diesen Martinsmeister als Werkstattglied des Peterpaulusmeisters zu denken.

Der Ständemeister

Was wirkliche Werkstattarbeit geringeren Grades ist, wird einem ganz klar bei einigen Figuren, deren Verfertiger im Motiv der in die Ecken hineingeschobenen Engel sich eng

Abb. 231–234. Hal, Chorumgang. Zwickel mit Kaiser, Papst, König, Ritter.

an die Zwickelfiguren des Meisters des Sakramentshauses anschließt, und auch in den statuarischen Einzelpersonen dessen Spuren folgt. Doch liegt ihm das Feierliche und Architektonische weniger. Das sieht man schon an dem weiten Raum, den er zwischen Hauptfigur und Engeln läßt. Auch ersetzt er diese an anderer Stelle durch genrehaft wirkende Nebenfiguren, neben dem Papst durch einen Kardinal und knienden Bauern, neben einem Ritter durch Fabeltiere im Geist der Drolerien. Nicht zufällig scheint er ein weltlicheres Programm, wenn ich es recht deute, das der Stände, Papst, Kaiser, König, Ritter, gewählt zu haben, und man würde bei dem Landsknechtsgesicht des Ritters, den individualisierten und zum Teil trivialen Köpfen der anderen, der Genrehaftigkeit des knienden Bauern und dem realistischeren Gefältel mit den nichtssagenden Parallelismen, gebrochenen Flächen und zufälligen Knicken an besonders volkstümliche Kunst denken, wenn nicht die Ausführung besonders sorglos und skizzenhaft, und bei der Individualität der Gesichter nicht ohne weiteres zu sagen wäre, was Zufall der nachlässigen Arbeit, was Einmaligkeit gewollter Besonderung ist. Der Ausdruck Ständemeister bedeutet hier also nichts Meisterliches.

In neue meisterliche Kunstanschauungen, die von der klassizistischen und bäuerisch-barocken Statuarik der bisher geschilderten abführt, kommen wir erst mit zwei Reihen von Skulpturen hinein, die in sich selbst wieder Pole entgegengesetzter Weltanschauungen und Kunststile vom Ausgang des Mittelalters verkörpern, eines weichen eleganten, dekorativ

sich anpassenden hier, eines dramatisch bewegten, naturalistischen, revolutionär die Fesseln der Architektur und des Herkommens sprengenden dort. Es handelt sich um Skulpturen in der Kapelle an der Nordseite einerseits, und um solche in einer Kapelle des Chorpolygons, die die Legende von den drei Toten und Lebendigen zum Gegenstand hat, andererseits.

Der Meister Unserer Lieben Frauen.

Die Figuren der Nordkapelle fallen aus der Gesamtheit der übrigen heraus durch ihre Feinheit und geschmackvolle Einpassung in die Fläche. Die Falten, selber flächig, aber nicht gebrochen, sondern mit weichfließenden Säumen, legen sich aneinander, die Oberfläche der Zwickelvertiefung wie mit einem einzigen Tuch überspannend. Die Zipfel, die mit schlaffem Gehänge, aber in feiner Rhythmik aus ihnen herausfallen, schieben sich in die Zwickelspitzen ein. Zu demselben Zweck wird die modische Tracht der Schnabelschuhe benutzt. Aber es wird alles Steife und Trotzige vermieden. Mit lässigen, leichten, fast vorsichtigen Bewegungen treten die Figuren in das ihnen vorbestimmte Feld, auch in allen Gliedern von runden, anmutigen Bewegungen. Das Thema Musik und die modische Eleganz der Zeittracht liegt diesem Meister und läßt daran denken, wie in Italien neben Masaccio, Castagno und Donatello Fra Angelico und Gentile da Fabriano wirken, in Deutschland Stephan Lochner neben Witz, Multscher und Moser. Das Flächige, Auseinandergefaltete der Mäntel verbreitert die Figur, die an sich doch gotisch schlank und fein gebaut ist, aber nicht knöchern, sondern auch das Fleisch zeigt eine gewisse rundliche Weichheit, bei dem jugendlichen König mit dem fließenden Lockenrahmen besonders fühlbar. Bei ihm ist ja auch die lässige Eleganz leichter Schreitbewegung im Gegensatz zu dem starren Stehen der Apostel besonders fein entwickelt, ebenso auch der Kontrapost der Arme mit ihrer verbindlichen Konversationsgebärde. Bei dem Propheten eines Halbzwickels steigert sich Weichheit und Feinheit des Stiles zu feiner Innerlichkeit. Die Backen sind eingefallen, nervös spannt sich die Haut an den versunkenen, mühsam aufgerissenen Augen vorbei, die Linie der Nase führt die feine Biegung der Brauen weiter, das Gesicht wird länglich schmal, und in weichem flockigem Gelock sinken die Haare auf die Schultern, fließt der Bart herab. Am Gewand spürt man allerorts, wie es weich und nachgiebig ist und in sich zusammensinkt, aber immer mit bewegten, etwas müde sich schlängelnden Kurven der Ränder. Der schreitende König steht wie die Figuren der Werkstatt des Apostelmeisters vor Blättern, die in die Zwickel hineinwachsen. Aber wie hier Figur in Blattwerk sich bettet, die Blätter rhythmisch schwingen, und Lebensfeinheit und Rücksicht auf Architektonik der Fläche zusammengehen, ist von besonderer Anmut.

Diese Geschmeidigkeit und dekorative Feinheit ist es, die wir in einem der reizvollsten Schlußsteine des südlichen Seitenschiffes wiederfinden. Drei Jünglinge in der eleganten Tracht des Königs und mit verwandtem Kopf, nur rollen sich die kürzeren Haare wie bei den musizierenden Engeln krauser zusammen, haben ihre Arme und Beine so verschlungen, daß sie in der Mitte ein Trigramm bilden, während am Rande die Körper und Glieder im Kreise sich biegen. Dieses spitze Beinausstrecken, dieses geschmeidige Zurückwerfen der Beine und elegante Sichbiegen und die graziöse Flächenfüllung charakterisieren das dekorative Talent dieses Meisters mehr, wie irgend etwas anderes, so daß man ihn für einen reinen Kleinplastiker halten könnte. Doch spricht dagegen schon die elegante, großfigurig empfundene Königsfigur. Und wenn man nun die herabhängenden Faltenzüge mit ihrem matt zusammenfallenden Stofflächen und den lässig schwankenden

Abb. 235—237. Hal, Nördl. Nebenchor. Zwickel mit Prophet, König, Engel.

Säumen vergleicht, so liegt der Gedanke nahe, die Madonna des Nordportals diesem Meister zuzuschreiben. Auch hier herrscht die Tendenz zur Ausbreitung des Gewandes in die Fläche, über den seitwärts geführten Handgrenzen liegt das Gewand zwischen zwei Parallelen und füllt alle Räume zwischen den Gliedern. Trotz dieser alles Bisherige überschreitenden Breite wirkt die Figur nicht schwer, nur weich und lässig, da das Gewand überall durch feine zögernde Bewegungen belebt wird, wie sie in der ganzen müde seitwärts geneigten und sich wiegenden Figur und den von lächelnder Anmut umspielten Hebungen und Senkungen der Flächen des vollen weichen Gesichtes wiederkehren. Alle Kurven haben etwas Sinkendes, Schwankendes, der Schwerkraft nachgebend, aber in besonderer Rhythmik und Sanftheit des Verlaufs. Und alle Faltengebungen sind nur wie feine Kräuselungen vom Wind angewehter Oberfläche. Alle Härten und Ecken sind vermieden. Fraufliche Fülle paart sich mit graziöser Anmut im einzelnen, und die Seitenansicht mit der dreimal wiederholten leicht ausbuchtenden feinen Biegung der Nase — wie bei dem Propheten — des Kopftuches,

Abb. 238. Hal, Südl. S. S. Schlußstein.

Abb. 239. Brüssel, Notre Dame du Sablon. Zwickel mit Kulthandlungen und den drei Lebendigen und Toten.

der Mantelfalte, die von der linken Schulter herabgeht, ist besonders schön. Wenn man an Rubens bei dieser vollerblühten Reife vorausdenkt, so ist doch der Abstand zwischen gotischer Feinheit und Liebenswürdigkeit und der siegesbewußten strotzenden Barockschönheit weit genug. Gerade das Schleppende in der Fülle dieser rhythmischen Gehänge wirkt als zögernde Vornehmheit, und das Umschlossene der fest umgrenzten Fläche wirft die hingebende Empfänglichkeit in innere Beschaulichkeit zurück. Wenn wir in dem Ausdruck „Unsere Liebe Frau" für die Madonna Eigenschaften anklingen hören, die wir in diesem Meisterwerk sehen, so mag der Name des Meisters „Unserer Lieben Frauen" ihn als Schöpfer dieser Statue charakterisieren. Sie muß schon in ihrer Zeit berühmt gewesen sein. Dafür spricht die Nachbildung, die sie in einer Madonna in Zons[1]) gefunden hat, in der zwar die letzten Feinheiten dieser Figur nicht wiederholt werden konnten.

Ganz nahe stehen unserem Meister die Zwickelfüllfiguren der Notre-Dame du Sablon in Brüssel, besonders in dem eleganten Hineinpassen der Formen in die Zwickelecken, der Freude an den reichen modischen Zeittrachten der Männer, deren eng anliegende Kleider besonders sorgfältig gebildet werden, den weichen rundlichen Formen der Köpfe und den

[1]) E. Lüthgen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, Straßburg 1917, Tafel 27, 3.

Abb. 240.
Hal, Chorumgang. Zwickel mit segnendem Christus.

fließenden Falten. Doch bringt schon die Teilung aller Zwickel durch Vertikalpfosten in dreieckige Halbzwickel eine größere Gleichmäßigkeit in das Dekorationssystem hinein, der eine größere Trockenheit der Arbeit entspricht. Und da gewisse dramatische Themen, die alle mit derselben dekorativen Tendenz erledigt werden, durch Hal angeregt scheinen, besonders die Darstellung der Legende der drei Toten und Lebendigen, so dürfte das Dekorationssystem von Notre-Dame du Sablon das spätere sein und viel Schulgut und Werkstattkunst enthalten. Für die spätere Entstehung spricht auch die rechteckige Rahmenarchitektur der spitzbogigen Blendarkaden.

Der Meister der drei Lebendigen und der drei Toten

Die Darstellung der Legende der drei Lebendigen und der drei Toten halten wir also von der in Hal angeregt. Denn hier ist Gegenstand und Form eins, alles aus einem Guß, aus erster Hand. Zwischen dem Meister dieser Legende in Hal, einem Meister stürmischer Dramatik und drastischer Charakteristik, explosiver Bewegung und revolutionärer Symbolik und dem der Madonna des Nordportales, einem Meister goldener Herbstlichkeit und süßer Reife, liegt eine Kluft wie zwischen Werden und Vergehen, Ernten und Säen, Renaissance und Gotik. Schon das Thema ist wie eine Anklage gegen Luxus und höfisches Leben. Mit bewundernswerter Dramatik ist hier die symbolische Legende reales Geschehen geworden, und in jeder der drei Figuren eine neue Rolle, ein neuer Ausdruck geschaffen. Die Toten als Skelette treten vor die drei Könige, der eine in starrer Vision in gotischer Arkade erscheinend, den Mund breit aufgerissen, ein anderer schreitet wie blind und mit den Armen segelnd ihnen entgegen, die dekorativen zwickelfüllenden Blätter des Hintergrundes winden sich wie im Sturme geschüttelt — Wolfsschluchtstimmung. Ein dritter erhebt sich eben aus dem Sarge. Die Könige sind nach Alter und Charakter individualisiert. Hier ist kein Schwelgen in den Finessen der kostümlichen Kostbarkeiten, obwohl der Luxus in dem reichen Zaddelzaumzeug der Pferde angedeutet ist, hier ist auch kein Kokettieren mit spitzen Füßen und schmalen Schenkeln, wie in der Darstellung in Brüssel, sondern vollster Realismus zerdrückter Stoffe, in der Aufregung sich verschiebender Wämser und im Sturm flatternder Mäntel, ein ganz neuer Stil breiter, ausdrucksvoll charakterisierender Mache. Das architektonische Feld wird hier zur Bühne. Der jüngste König reitet einen Abhang hinauf, das Pferd klettert mühsam, der König duckt sich, fährt herum, starrt entsetzt. Der zweite sinkt auf sich bäumendem Roß rückwärts, der Gaul selbst wirft entsetzt den Kopf zurück, der König stemmt sich auf den Rücken des Pferdes, um nicht zu fallen und kann doch nicht den Blick von der Erscheinung wenden. Der letzte König, die prachtvollste Figur, reitet eine Wildnis mit Felsen und Geröll herab, reißt das rut-

Abb. 241—245.
Hal, Chorumgang.

Zwickel mit den drei Lebendigen und Toten.

Abb. 246. Hal, Chorumgang. Zwickel mit Johannes Ev.

schende, mit den Hinterbeinen sich rückstemmende Pferd mit der linken Hand zurück, das Pferd selbst wirft wiehernd den Kopf hoch. Der König fällt nach vorn und sieht mit einem Blick voll Wut und Schrecken auf die Skelette. Der Kopf ist am besten von allen erhalten, wundervoll lebendig mit den heftig gezackten Augenbrauenbogen, der Zornesfalte auf der Stirn, den hervorquellenden Augen, derben Backenknochen, breitem Mund, und dem ganz natürlich gewellten, seitwärts und schief flatterndem Bart. Auch das ist nicht Porträt, sondern dramatische Leidenschaft und Charakteristik wie bei Roger van der Weyden und später Rubens. In dem Gesicht ist nicht mehr, als die Szene erfordert. An dem schreitenden Skelett erkennt man auch den Faltenstil, dünne schmale Streifen, die der Stoff emporwirft, wenn er um eine kürzere Fläche als er selbst ist, herumgewickelt wird, Falten, die sich straff zwischen den Haltepunkten spannen, eng zusammenschieben, und jeder schönen Kurve bar sind. Daneben stehen dann bei den Königen die wie aufgeworfene Schollen frisch gepflügten Ackers zerdrückten und zerklüfteten Bäusche schweren Stoffes.

Es ist interessant, zu sehen, wie sich dieser Dramatiker mit konventionellen Aufgaben repräsentativer Einzelfiguren abfindet. An zerdrückten, verschobenen oder enggereihten scharfkantigen Falten erkennt man seine Hand. Bei einem segnenden Christus mit verkniffener Physiognomie und sehr frei behandelter Gewandung — charakteristisch ist besonders der lappige Umschlag des Mantels — kam er um die konventionelle frontale Haltung des Segnens nicht herum. Dennoch bringt er Leben hinein durch die Art, wie ein paar lustige Engel sich gegen die Stäbe der Bogenarkatur stemmen und ein großes Tuch hinter Christus entrollen. Bei einer hl. Katharina ist der leere Raum neben der Standfigur nicht mit leerem Blattwerk geschmückt, sondern mit zwei Engeln, die lebhaft Musik machen, besonders drastisch der mit vollen Backen blasende. Die zerdrückten Gewänder der Engel bilden gegeneinander gestellt eine Art lebendig bewegten Hintergrundes für die Figur, ähnlich dem Vorhang hinter Christus. Katharina selbst biegt sich in heftiger Schwingung, wie in zorniger Erregung, und stützt sich auf das Schwert. Der Kopf ist kuglich, mit

Abb. 247. Hal, Chorumgang. Zwickel mit St. Katharina.

Abb. 248—249. Hal, Chorumgang. Zwickel mit Disput und Gefangennahme.

hoher Stirn, glühenden, wie zornigen Augen und energisch vorgewölbtem Mund, ein Gegenstück zum ältesten König. Auch der Evangelist Johannes ist durch plötzliche Seitenbiegung des Körpers lebhafter als die übrigen Standfiguren, das Gesicht absichtlich etwas schief, mit den energischen kleinen quellenden Augen, das Gewand von dünnen Falten durchschnitten und lappig umschlagend. Dicke Adler kriechen neben ihm in die Zwickelecken hinein; ihre Flügel bieten hier die Folie des Vorhangmotives. Das ganze Feld ist prall beladen mit Figur. Selbst die Evangelistensymbole in den Zwickeln neben Christus nehmen an der Dramatisierung der Motive teil, in dem der Löwe mit den Hinterbeinen wie das eine Pferd den Rundstab herabrutscht und in der rechten Pfote das Spruchband darreicht, der Ochse den Zwickel hinaufkletternd, mit der einen Klaue auf dem Schriftband wie vorlesend den Text verfolgt.

Der Meister des Bischofskopfes.

Es gibt noch eine zweite Reihe erzählender Reliefs, unmittelbar auch örtlich sich an die Legende der Toten und Lebendigen anschließend, und an dem griffigen, stürmisch umschlagenden Laubwerk erkennt man, daß sie mit den Werken des Meisters der Toten und Lebendigen zusammenhängen. Es handelt sich um die Illustrierung einer heiligen Legende, um deren Deutung die Lokalgeschichte sich wird bemühen müssen. Die Hauptperson bildet ein junger Kavalier mit hoher Mütze, die mit einem Kinnband festgehalten wird, und wir sehen ihn hinter einem Teufel, der ihn zu versuchen scheint, im eifrigen Gespräch mit einem anderen jungen Mann, von zwei Häschern, einem älteren bärtigen und jüngeren mit Hellebarde gepackt, von dem bärtigen wie gefesselt fortgeführt, und schließlich wohl als Gegenstand einer Taufe. Die Halbzwickel füllen Drachen. Das einzige aber, was auch hier dem neuen dramatischen Stil entspricht, ist das hohe Relief und die Unbekümmertheit um die dekorative Füllung der Fläche. Gerne stellt er die Figuren in seitlicher Ansicht gegen den Reliefgrund, von dem sie steil und Raum hinter sich lassend emporsteigen. Auch haben die Trachten und Gesichter eine charakteristische Note. Im übrigen

Abb. 250. Hal, Südwestportal. Konsole mit Baumeister.

aber ist alles von der temperamentvollen Dramatik des Meisters der Lebendigen und Toten weit entfernt. Überall ist die Form zusammengeballt, besonders beliebt ist ein schildartiges, aus zusammen genommenem Mantel gewonnenes Ärmelmotiv, die Bewegungen sind lahm und stumm, statt heftigen Geschehens nur ein matter Dialog. Und die Falten sind ganz im Gegensatz zu den dünnen Graten besonders breit und schwerfällig und in akademischer Systematik um die Figur herumgebogen, wie an der Szene mit dem Teufel zu erkennen ist. Ähnlich wulstig gebuckelt sind auch die Formen der Drachen in den Halbzwickeln neben dieser Szene. Es ist aber auch nicht die leidenschaftlich brutale, rollende Massigkeit und Schwere des Peterpaulusmeisters, sondern nur eine zähe unbewegte Kuglichkeit der Formen. Dieses Kuglige, Freifigürliche und um die architektonische Bestimmung des Platzes Unbekümmerte hat in höchstem Maße eine Mutter in volkstümlicher Tracht mit einem Winkelkinde auf dem Schoß, die in die Ecke der mit Blattwerk gefüllten Gesimskehle eingeschoben ist. Auch die Anbringung eines einzelnen Kopfes, eines Bischofs im Halbzwickel darunter, der in gleicher Weise rund und prall modelliert ist, entspricht diesem Meister. In dem Halbzwickel neben dem Bischof befindet sich wieder das umschlagende Blatt. Das genrehaft Intime der mütterlichen Szene aber mochte ihm besser liegen als aufregende Handlung, obwohl das neue Gefühl der Versenkung in unmittelbares Leben gegenüber Repräsentation und Dekoration in beiden zum Ausdruck kommt.

Der Flamboyante

Das Dekorative kommt noch einmal glänzend zur Erscheinung in einigen Zwickelreliefs, die, wie die Halbzwickel dieses Meisters des Bischofskopfes mit Tierphantastik gefüllt sind, aber nicht mit zähen dicken Massen, sondern als flammende flackernde Körper phantastischer Fabelwesen. Hier herrscht der Figur gewordene Flamboyant-Stil der spätesten Gotik, gotisches Rokoko, hin und her züngelnd in ausfahrenden umgreifenden Bewegungen, in welligen, knorpeligen Formen lappig ausgebauchter Ohren, wellig umränderter aufgerissener Schnauzen, leckender Zungen und wirbelnder Haare. Wie im Ohrmuschelstil fehlen alle scharfen Grenzen und Kanten, die Glieder haben etwas Knochenloses, Gummiartiges, eine nirgends rastende Bewegung schwingt über die Oberfläche hin. Das aber unterscheidet die Figuren von den ähnlich Bewegten des Meisters der Lebendigen und Toten, daß es Fabelwesen ohne Sinn und individuelle Physiognomie sind, auch geistig knochenlos, ein rein phantastisches Spiel und dekorative Laune. Das Meisterstück dieser Gruppe ist eine nackte Frau auf einem Einhorn, das Tier springt an, in die linke Zwickelecke hinein, die Megäre wirft sich zurück und schüttelt die flammenden Haare in die

Abb. 251. Hal, Chorumgang. Zwickel mit nackter Frau auf Einhorn.

Ecke rechts, wie eine trunkene Bacchantin taumelt sie hintüber, die Haare flattern über die Fläche und erweichen, was in dem Stabwerk der herumgeworfenen Glieder noch fest und eckig war. Man übersehe aber nicht, wieviel weniger beobachtet diese Bewegung des Pferdes gegenüber der des einen Königs ist, wie viel schwungvoller stilisiert. Das niedlich Oberflächliche des Frauenkopfes, die Schlankheit der Glieder, der dekorative Schmiß lassen eher an den Meister Unserer Lieben Frauen denken, aber um diesem zu gehören, ist die Bewegung zu toll, es fehlt ganz dessen feine Vorsicht und fast elegische Eleganz. Hier ist alles überschäumend, orgiastisch, eine dekorative Fanfare ohnegleichen.

Überblicken wir die Reihe der verschiedenen Ausdrucksweisen dekorativer Skulptur in den Zwickeln des Chorumganges, die eine Fülle von verschiedenen mitarbeitenden Kräften voraussetzt, so wird es wahrscheinlich, daß dieses ganze Dekorationssystem in einem Zuge vollendet worden ist, und daß das Vollendungsdatum für das Sakramentshaus auch für die Zwickelskulpturen annähernd zutrifft. Wir gewinnen so einen Einblick in

Abb. 252. Hal, Konsole mit liegender Frau.

Abb. 253. Hal, Konsole mit Kellermeister.

das vielseitige Streben der Zeit um 1400 in Belgien, in der das Alte, die Feinheit der Gotik, sich auflöst in barocke Phantastik, stutzerhafte Eleganz und zärtliche Weichheit, ein neuer Geist bodenständigeren Realismus' sich durchsetzt und in Belgien einen gut vorbereiteten Boden für die derben und lebendigen Seiten des Neuen findet.

Der Genrebildner

Zwei Konsolen im Schiff, die wir hier noch anreihen wollen, und die wie das ganze Schiff gegenüber dem Chor später sein müssen, auch keinem der im Chor betroffenen Meister angehören, zeigen den Fortschritt zum Genrehaften und Unarchitektonischen in reizvoller Weise. Es ist ein Kellermeister in der bekannten Tracht mit den kurzen, vertikal gefalteten, an der Hüfte eingeschnürten und mit glattem Gürtel besetzten Rock, engen Beinkleidern und Schnabelschuhen und unter dem Ärmel hervorkommenden Hemd. Er ist im Begriff, ein Faß zu öffnen. Der Kopf ist dem einer Konsole am Portal der drei Könige verwandt, die einen Baumeister darstellt und vielleicht einem Werkstattsmitgliede dieses Kreises gehört, dem die rein dekorativen Sachen überlassen wurden. Denn gegen den Meister der drei Könige selbst spricht die flotte Lebendigkeit dieses Kellermeisters, noch mehr der Darstellung der zweiten Konsole, einer Bürgersfrau, bei der geschickt das Motiv der Tragfigur mit dem faulen Herumliegen einer jungen Frau im enganliegenden ungegürteten Kleid verbunden ist. Die weiblichen Formen sind bewußt betont, und in den offenen Augen paart sich katzenhafte List und Begierde, als ob hier der Reigen der Renaissance-Satyren auf leichtsinnige Bürgersfrauen eröffnet werden sollte. Auch das führt weiter in die Renaissance hinein.

V. DIE PLASTIK UM 1450

Wenn wir uns mit den Madonnen und Aposteln, dem Sakramentshaus, den Schlußsteinen und Zwickelfiguren im Vorhof der neuen Zeit befanden, so treten wir ganz in sie

hinein, wenn wir uns den Konsolen der Trazegnies-Kapelle an der Nordseite der Kirche zuwenden. Die Kapelle selbst ist in Bezug auf dekorative Zierlichkeit gotischen Maßwerkes am reichsten, aber auch am strukturlosesten. Die Fensterflächen verbreitern sich, die Maßwerkstäbe verflechten sich materieller, und der Horizontalismus wird durch hängende Formen eines Bogenfrieses verstärkt. Auch die Rippen endigen in einem Wunderwerk von bautechnischer Steinmetzenarbeit, einem durchbrochenen, frei unter der Wand hängenden Schlußstein, dessen einzelne Rippen noch wieder mit hängend zackigen Fransen geschmückt sind. Das große Viereck, das sie aus dem Gewölbefeld herausschneiden, führt auf einen flächigeren Architekturstil. Es ist ein völlig ungotisches Charakterisieren der funktionellen Architekturglieder als von außen zu bearbeitender Materie, etwa dem Edelsteinschmuck, Brokat- und Spitzenbesatz der Kostüme des Prunkstiles der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vergleichbar, in denen noch Jan van Eyck und seine Zeitgenossen schwelgen. Die Dienste der Kapelle verlaufen in halber Höhe des Raumes auf Steinplatten, zu denen sich ein horizontales Gesims verkröpft. Dieses Gesims ist unprofiliert, nur unten abgeschrägt, und zeigt die Strukturlosigkeit der neuen Architektur nackt. Unter diesen Platten sitzen die vier Kirchenväter, höchst bedeutsame Skulpturen, breite wuchtige Gestalten, nicht nur weil sie hocken, denn auch aus solchem Hocken wüßte die Gotik ein Spiel von Stäben und Stützen zu entwickeln, sondern weil absichtlich das Gewand umbauschend über die Figuren herübergezogen ist und unten so auseinander gelegt ist, daß wie von der Grundfläche eines breiten, auf dem Boden platt aufliegenden Erdhügels die Kontur im breiten Bogen herumgeht. Horizontalismus und Masse haben vollständig gesiegt. Die Faltenzüge sind nur schmale gradlinige Stege, vielfach gebrochen und geknickt zwischen breiten Gewandflächen. Sie gliedern den Körper nicht, sondern verhüllen ihn, oder die Glieder selbst drücken sich mit Macht durch den Stoff hindurch, der selbst als schwere Masse zwischen ihnen hängt. Form wird nicht gewonnen aus dem Rhythmus der Faltenbiegungen, sondern aus dem harmonischen Verteilen glatter und zerknitterter, leerer und von Brüchen gefüllter Flächen. Divergierend, kreuz und quer stoßen die Falten gegeneinander ohne Rücksicht auf die Körpergliederung, wie Hell und Dunkel, Reflexlichter und Schlagschatten im neuen malerischen Stil. Nur daß diese Faltenröhren, Knicke und Brüche noch so sorgfältig gelegt werden, so systematisiert sind,

Abb. 254. Hal, Triumphkreuz.

Abb. 255—256. Hal, Triumphkreuz. Eckstücke mit den Kirchenvätern.

zeigt, daß man von einer wenn auch so ganz anders gearteten funktionellen Faltenkunst herkommt, und einen materiellen Faltenstil entwickelt. Auch die Köpfe haben ein neues Leben. An die Stelle der energischen Faltenzüge im Gesicht tritt das Materielle vorstehender Knochen, faltiger Haut, fleischiger Lider und Lippen und flockiger Haare stärker hervor. Die Haut wird rissiger. Destrée hat recht, wenn er hier an Jan van Eyck erinnert. Damit ist die neue Generation vom zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts bezeichnet und der neue Faltenstil und Kopftypus, der sich bei Roger van der Weyden und bei dem Meister von Flémalle ebenso findet. Durch die dekorative Verwendung als Konsolen haben die Massen der Gewandfalten noch eine gewisse sich schiebende und auftürmende Lebendigkeit erhalten, obwohl die reiche Charakteristik der Köpfe und Gewänder und vor allem die Anbringung so bedeutsamer Gestalten an solcher Stelle verrät, wie sehr das Gefühl für das architektonisch ausdrucksvolle dekorative Spiel den Künstlern verloren gegangen, und die anteilnehmende Versenkung in den Reichtum besonderer Existenz an dessen Stelle getreten ist.

Dieser neuen Stimmung geben noch stärker nach die vier Kirchenväter, die in den Achtpässen der Abschlüsse der Kreuzarme des Kruzifixus im Chorbogen untergebracht sind. Nicht mehr von der Last bedrückt, wie bei den Konsolen, und in einen Raum hineingestellt, in dem sie frei sitzen können, verzichten diese Kirchenväter auf jede Repräsentation und dekorative Bewegungen, von der doch selbst der dramatischste Meister des Chorumganges nicht ganz frei war, und führen das geruhsame und beschauliche Leben eines Heiligen im Gehäuse. Bis auf Gregor lesen sie alle in einem Buch, der eine sogar mit charakteristischer Seitwärtswendung, wie vor seinem Schreibtisch sitzend, nicht wie eine der Menge zugewendete Kultfigur. Dieses echte Renaissancethema des besinnlichen und beschaulichen Lebens, der Privatexistenz und Zurückgezogenheit von der Welt, ist

Abb. 257—260. Hal, Trazegnies-Kapelle. Konsolen mit den vier Kirchenvätern.

es wohl, das zur Bevorzugung gerade dieser Kirchenväter an diesen so unpassenden Stellen geführt hat. Es sind die Gelehrtenheiligen, die Humanisten in kirchlicher Verkleidung, denen die Kunst damit huldigt, und da der Stil der Kirchenväter in der Trazegnies-Kapelle und am Kruzifixus Verwandtschaft genug zeigt, wollen wir vom Meister der Kirchenväter als dem Schöpfer dieser Figuren sprechen. Denn auch hier haben wir die breiten, dreiecksflächigen, geknickten und gefurchten Falten. Man vergleiche die Schulterpartie Gregors an der Konsole und den Unterkörper des Bischofs links am Kreuz. Auch die Gesichter sind in gleicher Weise individualisiert. Der spitzig faltige Kopf des Hieronymus ähnelt den ernsten nachdenklichen Porträtköpfen Jan van Eycks oder Dirk Bouts'. Ganz eingesunken ist die Mundpartie des Bischofs rechts. Nur ist alles ruhiger, innerlicher, nachdenklicher geworden als bei den stark verdrehten Konsolfiguren. Auch die Stoffe hängen bauschiger und schwerer herab. Allein Gregor wendet sich mit segnender Gebärde nach außen, aber er segnet im Sitzen, und alle Würde geht in dem Faltengehäufe verloren, auch geht sein Kopf seitwärts, wie an ein unsichtbares Publikum, nicht zur Gemeinde in der Kirche. Den segnenden Arm stützt er auf das Knie. Es ist weniger ein Segnen als professorales Dozieren. So wirken diese Kreuzesväter wie die Erfüllung und spätere Redaktion des in der Trazegnies-Kapelle angeschlagenen Themas. Gleichzeitig bot der Kruzifixus Gelegenheit, an dem Gekreuzigten zu zeigen, wie die neue Zeit über die Darstellung

des nackten Körpers dachte, und Jan van Eyck in Adam und Eva, Donatello im Kruzifixus und David hatten ja gezeigt, wie wichtig ihnen diese Angelegenheit war. Und nach den ausdrucksvollen, vom Geiste ergriffener Mystik erfüllten Kruzifixen des 14. Jahrhunderts ist es erstaunlich, wie ausdruckslos dieser Gekreuzigte ist, wie sehr der Akt studiert. Der Körper steht mehr als er hängt, die Mittelachse geht vertikal ohne Brechung hindurch, die sonst schräg aufwärts gereckten Arme breiten sich fast horizontal aus, die Füße schieben sich noch übereinander, aber nicht nach unten sich zuspitzend, mit Fleiß sind die Rippenränder unter der Haut angegeben, die Falten an den Kniescheiben, die Schienbeine und Wadenmuskeln. Die Proportionen werden volle, stämmige, und nur in den eingezogenen Hüften und dem milden schmalen Gesicht lebt noch ein Rest der feinen Gotik. Das Lendentuch flattert lahm zur Seite und ist in streifige Falten zerknittert. Aus einem Bilde tief aufwühlender Anklage und pathetischen Martyriums ist eine Darstellung stiller, in sich versunkener Müdigkeit und ausgeglichener naturwahrer Körperlichkeit geworden.

Noch einmal finden wir die vier Kirchenväter an dem Taufbecken der Taufkapelle, einem Prachtwerk des Messinggusses aus den vierziger Jahren, der Zeit, in die wir auch das Kruzifix hineinsetzen können. Auch hier herrscht dieser breitschichtige Faltenstil, Freude am realistischen Kostüm, wie an den jugendlichen Heiligen Hubertus, Martin, Georg und der Jungfrau, deren Legende mit Freude am Novellistischen in dem schmalen Rand unter der Taufe karussellförmig untergebracht ist. Das niedliche jugendliche Gesicht Martins und das trotzige Georgs zeigen eine Tendenz zur Charakteristik. Aber in der Taufe, die uns für die Darstellung des Nackten weitere Aufschlüsse geben könnte, zeigt sich eine klobig schematische, fast primitive Formengebung, die so weit von der des Kruzifixus entfernt ist, wie die Darstellung der schematischen Pferde von der lebendigen Darstellung des Meisters der drei Lebendigen und Toten. Auch die Gesichter der Kirchenväter sind ganz typisch. Aber es ist nicht die Typik eines höfischen Stiles, sondern eines handwerklichen Betriebes, der bei allem Reichtum in dem Gesamtwerk rohe Mache im einzelnen nicht ausschließt. Für die Erkenntnis der künstlerischen Strömungen der Zeit um 1450 liefert dieses Werk der Kleinkunst keinen wesentlichen Beitrag, so sehr man bei den Reiterheiligen auch an Pisanellos Kava-

Abb. 261. Hal, Taufbecken. St. Hieronymus.

Abb. 262. Hal, Taufbecken.

Abb. 263. Hal, St. Hubertus, vom Taufbecken.

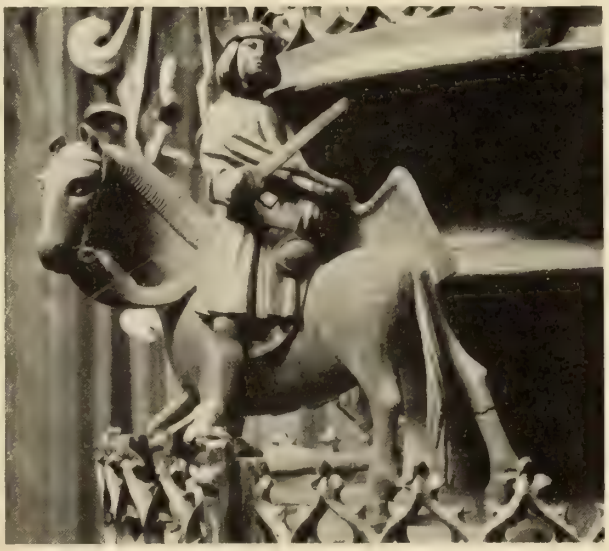


Abb. 264. Hal, St. Martin, vom Taufbecken.

liere und ihre niederländische Art denkt, während es doch gerade zur Bedeutung der Kirche von Hal gehörte, aus einem ehemals unerschöpflichen Schatz von Skulpturen auf den heutigen Tag noch eine solche Fülle von Werken der statuarischen und dekorativen Plastik bewahrt zu haben, daß sich fast jede Nuance in dem Übergang vom gotischen Stil des Mittelalters zum Naturalismus des 15. Jahrhunderts darin ausdrückt, und auch Aufschlüsse über das Spezifische belgischer Kunst innerhalb dieser Entwicklung gewonnen werden können. Wir vermeiden absichtlich den Ausdruck Renaissance. Denn gerade in

dieser nordischen Entwicklung zeigt sich ja, wie unwesentlich für das neue Naturgefühl und die volkstümlich intime Kunst die Renaissance der Antike war. Dennoch kann eine Betrachtung dieser Skulpturen nicht schließen, ohne Hinweis darauf, daß auch für die Renaissance der Antike und den echt belgischen Italianismus des 16. Jahrhunderts gerade Hal in dem herrlichen Altar der Trazegnies-Kapelle, dem ehemaligen Hochaltar, ein Prachtbeispiel besitzt, so wie die wundertätige Maria des 13. Jahrhunderts ein schönes Beispiel belgischer Frühgotik darstellt, so daß künftighin Hal als ein Hauptort für das Studium belgischer Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance gelten wird, in dem nie mehr übersehen werden dürfen: die Madonnen, die Apostel und der Hochaltar von Hal.

Literatur:

Eingehende Literaturübersicht mit systematischem Verzeichnis der Aufnahmen in dem Katalogband der »Belgischen Kunstdenkmäler« unter »Hal«. Zu nennen: L. Everaert et J. Bouchery, Histoire de la ville de Hal, d'après les documents originaux, Louvain 1879. — L. Everaert, Particularités sur la ville de Hal: Ann. cercle archéol. de Mons XIV, 1877, p. 315. — Ch. Piot, Notice historique sur l'église de Hal: Bull. Comm. d'art et d'archéol. I, 1862, p. 175. — Juste-Lipse, Histoire de Notre-Dame de Hal, Bruxelles 1859. — L. Everaert, Excursion archéologique à Hal: Ann. cercle archéol. d'Enghien IV, p. 259. — Derselbe i. d. Ann. du cercle archéol. de Mons XXI, 1888, p. 187. Den Versuch von Hulin de Loo (im Bull. de la classe des lettres der Académie de Belgique 1913, p. 562), das Sakramentshaus — entgegen der sicheren Inschrift von 1409 — später zu datieren, hat Jul. Baum in der Kunstchronik 1921, S. 607, zurückgewiesen.

Abb. 265. Simon Marmion, Geschichte des hl. Bertin, um 1454—59 (linker Flügel)
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

X.

DIE NORDFRANZÖSISCHE MALEREI IM 15. JAHRHUNDERT UND IHR VERHÄLTNIS ZUR ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI

Von FRIEDRICH WINKLER

Es ist verwegen, von der Kunst Nordfrankreichs im 15. Jahrhundert zu sprechen, dem Gebiet, das im Norden durch die heutige belgisch-französische Grenze, im Süden durch den Lauf der Somme von Laon über Amiens nach Abbéville begrenzt wird, wie von fränkischer, schwäbischer oder bayerischer Kunst gesprochen werden kann. Das große Sammelwerk von Urkunden von Dehaisnes[1]), das über die künstlerische Tätigkeit in Flandern, im Artois und in der Picardie berichtet, macht gerade am Beginn des 15. Jahrhunderts halt, die Werke selbst, von Anfang an spärlicher vorhanden, sind über die Bannmeile der größeren Städte seltener hinausgedrungen und den Neuerungsbestrebungen und Sammlerbegierden häufiger zum Opfer gefallen als die in den Kirchen deutscher Marktflecken geborgenen Werke. Sie sind in alle Winde verstreut oder in Kriegen vernichtet worden, die Nordfrankreich mehr als viele andere Gebietsstrecken Westeuropas heimgesucht

[1]) Dehaisnes, Histoire de l'art dans les Flandres, l'Artois, le Hainaut avant le XVe siècle, Lille 1886.

Abb. 266. Simon Marmion, Auffindung des hl. Kreuzes
Paris, Louvre

haben. Das Schicksal, entwurzelt zu werden, hat hier wie meist die besten Hervorbringungen getroffen und — was ebenso zu beklagen ist — bei der Mehrzahl zur Folge gehabt, daß der ursprüngliche Aufstellungsort vergessen worden ist. Es ist anzunehmen, daß sich unter den namenlosen Skulpturen und Malereien, die in Museen und Privatsammlungen als französische oder niederländische Werke bezeichnet werden, weit mehr nordfranzösische verbergen, als sich zurzeit feststellen lassen. Von Werken der Malerei sind an Ort und Stelle bis zur Unkenntlichkeit zerstörte Fresken und Andachtsbilder mit ausgeprägten lokalen Eigentümlichkeiten erhalten, wie die mechanisch wiederholten sogenannten Puy d'Amiens, die freilich keine hohe Meinung von der Kunst des Artois und der Picardie wecken.

Mit erstaunlichem Scharfblick hat C. Benoit[1]) zu einer Zeit, als von nordfranzösischen Werken fast nichts bekannt war, eine Neuerwerbung des Louvre, die Auffindung des hl. Kreuzes (Abb. 266), als französisches Werk nachgewiesen und der Schule von Valenciennes, zugeschrieben; mit einigen Vorbehalten nannte er als Urheber Simon Marmion aus Amiens, das Haupt der Schule von Valenciennes, dessen Gestalt erst später deutlicher umrissen werden konnte. Obgleich seine Mutmaßungen sich nachträglich als richtig erwiesen haben, hat ihnen keine deutliche Vorstellung von nordfranzösischer Kunst zugrunde gelegen, wie er selbst anerkennt. Was ihm »französisch« heißt, wird, so sagt Benoit, deutlicher gefühlt als gesagt, überzeugt einen Leser mehr als einen Hörer. Es ist die Natürlichkeit in der Noblesse und Grazie der Auffassung, die Leichtigkeit und Geschmeidigkeit der Darstellung, auch eine gewisse sprühende Geistigkeit, etwas pointiert joviales, eine weltliche unmönchische Art des Charme, der Mangel an feierlichem Ernst und jungfräulicher Süße. Alles in allem deuten zwei sehr französische Worte, Geist und Geschmack (esprit, gôut), an, was französisch ist. Sie sind auch Eigenschaften der Auffindung des hl. Kreuzes.

Obgleich diese Worte die Blütezeit der französischen Kunst, die Plastik der Hochgotik, ebenso ausgezeichnet charakterisieren, wie sie von einem unhistorischen scharfäugigen Beobachter des modernen Frankreich gesagt sein können, obgleich sie also französische Art aufs beste zu kennzeichnen scheinen, nutzt Benoit sie doch nur in sehr beschränktem

[1]) Monuments et mémoires (fondation Piot), Bd. X, 1903, 268.

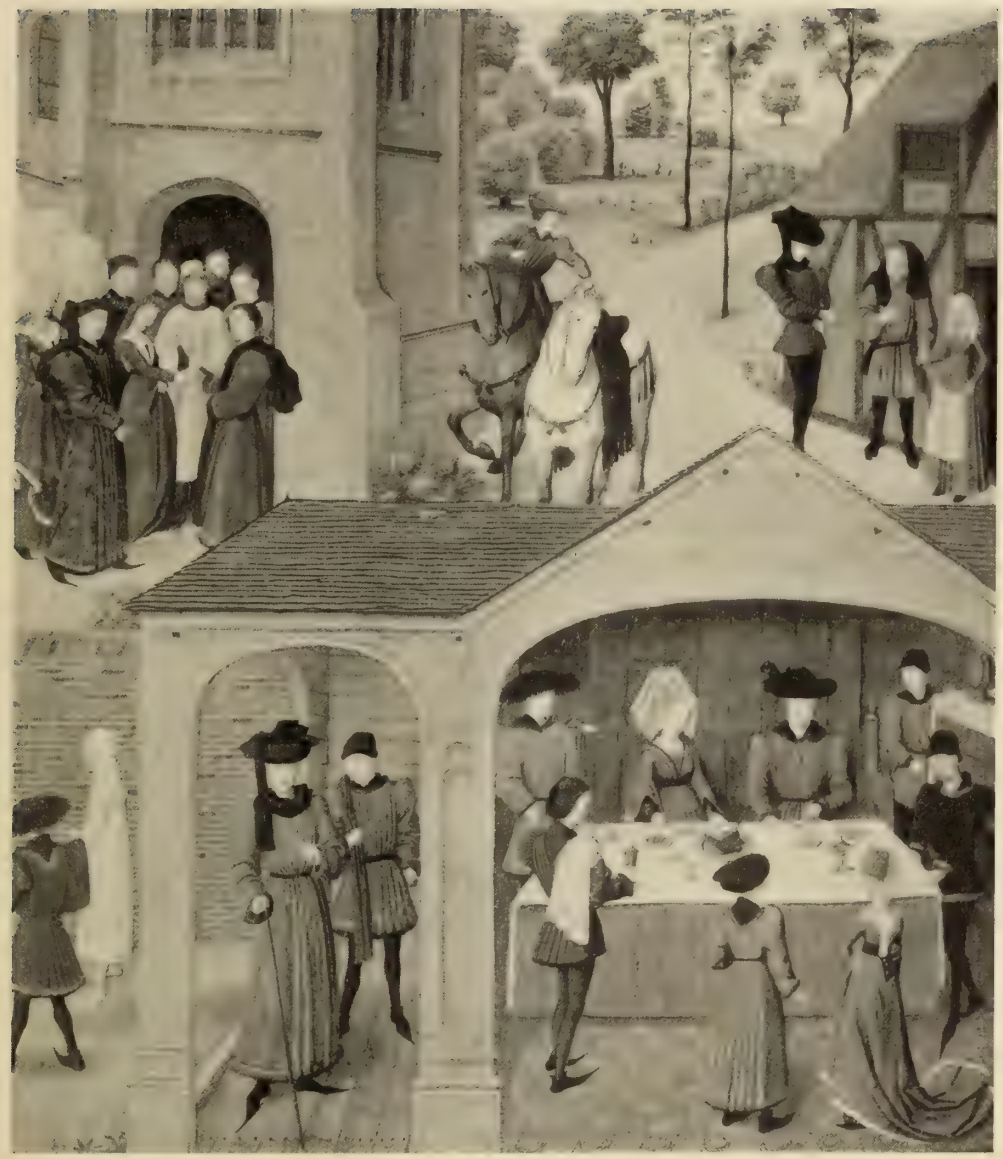


Abb. 267. Simon Marmion, Aus der »fleur des histoires«, um 1460
Brüssel, Bibl. royale, ms. 9232

Maße für die Bestimmung der »Auffindung des hl. Kreuzes« aus. Er analysiert Komposition und Farbe, die einen Miniaturmaler verraten, den Stil der Figuren, der niederländischen Einfluß erkennen läßt (so daß das Bild in einer Flandern benachbarten Gegend entstanden sein muß), und er nähert das Bild vor allem dem aus St. Omer stammenden frageweise Simon Marmion zugeschriebenen Bertinaltar (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 265), der damals fast unzugänglich im Besitz des Fürsten Wied war. Er hat ihn nur flüchtig gesehen, aber die Analogien geben, meint er, seinen Ausführungen über den Charakter des Bildes im Louvre recht.

Es bewahrheitete sich von neuem, daß jede ernsthafte wissenschaftliche Hypothese eine reizvolle Verbindung von scharfer Beobachtung und suggestiven, auf intensiver lebendiger Empfindung gegründeten Überzeugungen ist, die zu begrifflicher Formulierung drängen. Wie auch sonst hatte die Wahrheit kein anderes Kriterium, als daß sie fruchtbar ist. Die Richtigkeit der Vermutungen Benoits ist seitdem erwiesen.

Ein Jahr später fand Salomon Reinach in der Kaiserlichen Bibliothek in Petersburg Miniaturen in einer französischen Chronik, die nach seiner Meinung von Simon Marmion herrührten. Besteller und Entstehungszeit waren bei dem Bertinaltar und den Petersburger Miniaturen eins, der Bischof Guillaume Fillastre von Tournai hatte beide Werke in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts ausführen lassen, und ihr Stil war so verwandt, daß die Zuschreibung an einen Künstler, der zugleich Tafel- und Miniaturmaler war, nicht ernstlich angefochten worden ist. Daß dieser Simon Marmion sei, hat die moderne Skepsis vieler moderner Forscher, die keine Überraschungen mehr von einer wesentlich historischen Methode erwarten, weniger willig anerkannt. In der Tat waren die Schlüsse nicht völlig zwingend, die Lösung war zu überraschend und zu sehr von der zufälligen Entdeckung der Petersburger Miniaturen abhängig gewesen. Es war undenkbar, daß von einem so berühmten und also sehr tätigen Meister nur diese beiden Werke erhalten sein sollten. Marmions Tätigkeit mußte sich in den zahlreich erhaltenen, miniaturgeschmückten Handschriften aus der Zeit unmittelbar nach der Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisen lassen, wenn anders Reinachs Vermutung nicht eine reine Vermutung bleiben sollte. In der Tat lassen sich unter den Schätzen der »bibliothèque de Bourgogne«, der Kgl. Bibliothek in Brüssel, demselben Künstler vier der wertvollsten Handschriften zuschreiben[1]). Das stattlichste, ähnlich reich wie die Petersburger Chronik geschmückte Werk unter ihnen, die »fleur des histoires« des Jean Mansel in zwei Foliobänden (Abb. 267), eine bunte Sammlung von Episoden aus der Geschichte des Altertums und des Abendlandes, war fast genau gleichzeitig mit dem Bertinaltar und der Petersburger Chronik entstanden (vor 1460—61), von den anderen war bekannt, daß sie 1467 bezw. 1482—86 inventarisiert worden waren. Die Entstehungszeiten der Handschriften lagen überall innerhalb der Lebenszeit Simon Marmions († 1489). Die Charakteristiken, die die Chronik von Valenciennes und die Grabinschrift des Künstlers geben, stimmten auffällig zu den Bildern. Jene hob seine »bâtiments« in seinen Miniaturen hervor. Es gibt keine zweite Gruppe von Handschriften mit der Wiedergabe so vieler Interieurs und klosterähnlicher das Bild beherrschender Anlagen. Diese rühmte die Fülle der Einzelheiten. Was ist bezeichnender für die Petersburger Chronik und den Brüsseler Jean Mansel als das Beieinander von »Himmel, Sonne, Feuer, Luft, Wasser, Land, roten, braunen, grünen Kleidern[2]), Holz, Gebüsch, Felder, Wiesen«[3])? Der Brügger Miniaturmaler L. Liédet, der, bevor er in Brügge eine Werkstatt begründete, 1460 in Hesdin in Nordfrankreich wohnte, hat sich an diesen Handschriften in seiner Frühzeit geschult, wahrscheinlich sogar mit ihrem Urheber zusammengearbeitet[4]).

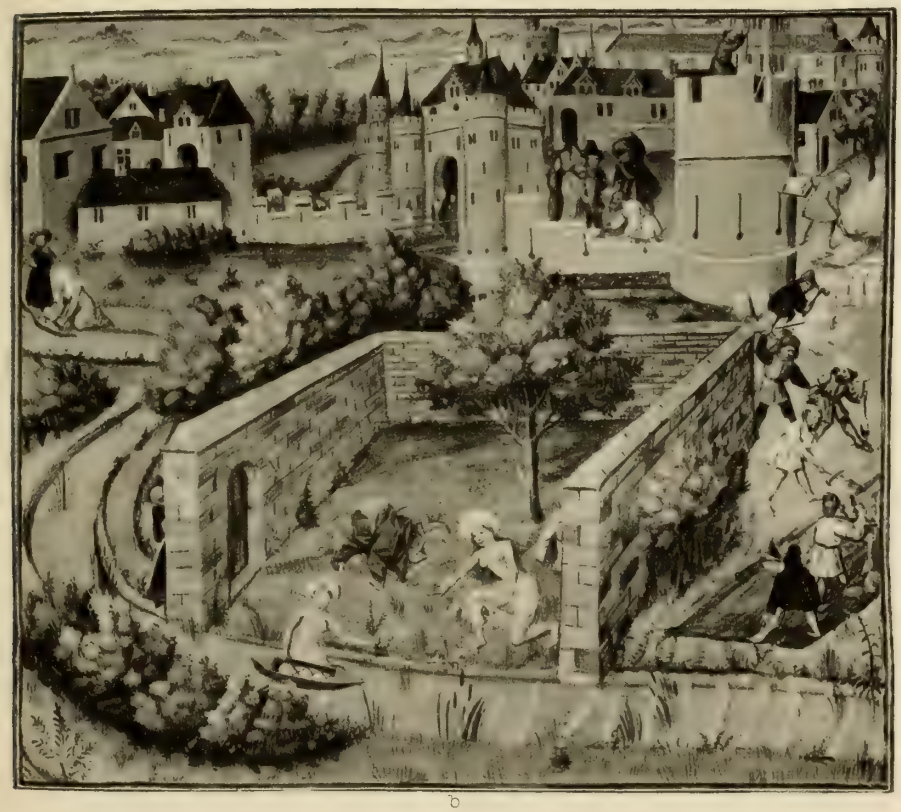
[1]) Winkler, S. Marmion als Miniaturmaler im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1913.

[2]) Feuriges Rot, Braun und smaragdenes Grün verwendet der Maler in der Tat mit Vorliebe, aber auch ein leuchtendes Blau.

[3]) »ciel, soleil, feu, air, océan, terre visible, métaux, bestiaux, habits rouges, bruns, verts, bois, blé, champ, paturages bref j'ai représenté par mon art toute chose sensible.«

[4]) Er entlehnt in dem Titus Livius von 1460 (Paris, Arsenalbibl., Nr. 5087) eine Reitergruppe aus dem Jean Mansel (Jahrb. d. pr. Kunstsamml. 1913, Abb. 28). Andere Blätter kommen Marmion

a



b

MEISTER DES MANSEL. JUDITH. FINDUNG MOSIS.
MINIATUREN AUS DER FLEUR DES HISTOIRES
BRÜSSEL, BIBL. ROY. MS. 9231.

Der Nachweis, daß in den fünfziger Jahren eine Miniaturenwerkstatt dort in Nordfrankreich tätig war, wo der Bertinaltar entstanden war, war geglückt. Daß ihr Leiter der »prince d'enluminure« Simon Marmion war, konnte mit guten Gründen behauptet werden [1]). Es blieb abzuwarten, ob die Zukunft neue Hinweise auf die malerische Tätigkeit in Nordfrankreich bringen würde. Sie mußten in erster Linie den Umfang der Tätigkeit der Werkstatt Simon Marmions betreffen, mußten aber auch Aufschlüsse über den allgemeinen Zustand der Malerei in Nordfrankreich im 15. Jahrhundert bringen.

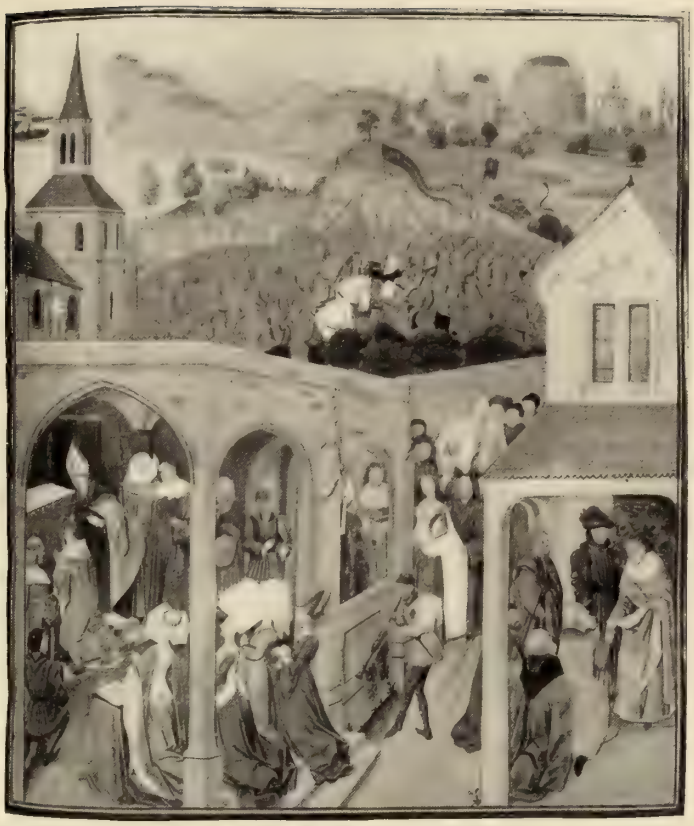


Abb. 268. Jean Mansel, Aus der »Fleur des histoires«
Brüssel, Bibl. royale

Es sind sowohl Tafelbilder wie Miniaturen der gleichen Werkstätte, die mir inzwischen bekannt geworden sind. Das wichtigste Stück ist die große Kreuzigung aus St. Bertin bei St. Omer, die aus der Sammlung Kums in Antwerpen [2]) in die Sammlung Johnson in Philadelphia gekommen ist (Abb. 269) [3]). Sie stammt aus derselben Kirche wie der Bertinaltar, aber der Vergleich mit ihm führt wegen der Verschiedenheit der Gegenstände der Darstellung nicht zu zwingenden Ergebnissen [4]). Vergleicht man sie mit der großen Kreuzigung des Pontifikale von Sens (Brüssel 9215,

so nahe, daß ich jetzt, nachdem ich meine früheren Bemerkungen an der 1913 erfolgten Veröffentlichung der Handschrift durch H. Martin neuerdings kontrollieren konnte, an eine schwache gelegentliche Mitarbeit Marmions glauben möchte (besonders fol. 156).

[1]) Ich verkenne nicht, daß diese Ausführungen nur eine Andeutung von dem Grad von Sicherheit geben, mit der die Identifikation zwischen Marmion und der Miniaturistenwerkstätte vollzogen werden kann. Ich verweise deshalb auf Reinachs, Hénaults und meine Arbeiten.

[2]) Lafenestre, La Belgique, S. 283 (Größe 90 : 98 cm).

[3]) Valentiner, Katalog d. Samml. Johnson Bd. II, S. 196 (Nr. 318 »Justus van Gent«?). Der Katalog verzeichnet neben anderen verschiedenen Meinungen schon die bemerkenswerte Vermutung Hulins, daß das Bild Simon Marmion nahestände.

[4]) Ich kenne leider die Kreuzigung nicht im Original, glaube aber, daß die Wiedergabe im Katalog der Sammlung Johnson eine unzweideutige Bestimmung erlaubt, während die retuschierte bei Lafenestre völlig wertlos ist. Die beste Abbildung ist in dem Auktionskatalog der Sammlung.

Abb. 269. Simon Marmion, Christus am Kreuz
Philadelphia, Sammlung Johnson

Abb. 270)[1]), so häufen sich schnell die Übereinstimmungen. Sie reichen von den äußerlichsten Analogien im Kostüm und in den landschaftlichen Einzelheiten bis zu jener zunächst nicht bemerkbar werdenden, die Grenzen der Persönlichkeit erschließenden Art der Komposition und Auffassung. Die kokette zierliche Panzerung der Beine der beiden en-face-Figuren rechts verdient besonders erwähnt zu werden. Die Kniescheibe ist ausgespart, der Unterschenkel geschient, den Oberschenkel umkleiden vertikal verlaufende Stäbchen, die so dünn sind, daß man auch an aufgenähte Borten denken kann. Ähnlich ist das Wams desselben Mannes im Tafelbild und des Kriegsknechtes in der Miniatur besetzt. Beide tragen einen spitz auslaufenden Helm mit großen runden Platten in Höhe des Ohres von echt orientalischem Charakter. Der einer hochstämmigen Zypresse vergleichbare Baum rechts vom Gekreuzigten des Tafelbildes ist ein in Marmionschen Miniaturen häufiges Requisit. In der Miniatur steht er links vom Haupte des Johannes. Das Vorkommen solcher Details schließt nach meiner Erfahrung aus, daß beide Bilder in verschiedenen Werkstätten entstanden.

Die herrschende Stilkritik pflegt andere Wege einzuschlagen, wenn sie den Nachweis für die Zusammengehörigkeit zweier Bilder erbringen will. Die Mühe soll nicht gescheut werden, auch diesen Weg zu gehen, zumal Fähigkeiten und Grenzen des Künstlers so am eindrücklichsten zur Geltung kommen.

Beide Male sind die Figuren dicht am Vordergrund in einer Ebene aufgereiht, so daß sie eine Wand vor der anschließenden Landschaft bilden, ihr Stand ist nicht sehr sicher, keine von ihnen löst sich aus der dicht geballten Gruppe, die sie rechts und links des Kreuzes bilden. Sogar die Wendungen der Figuren innerhalb der Gruppen werden in beiden Darstellungen der Kreuzigung befangen wiederholt: in der Gruppe rechts wird jeweils die eine Figur im Profil, die andere en face und die dritte in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Die Landschaft ist durch häufige Gliederung bis tief in das Bild hinein bemerkenswert.

Aber die nüchterne Bloßlegung mittelalterlicher Werkstattgepflogenheiten und -befangen-

[1]) Es sei daran erinnert, daß sie unabhängig von mir von Hulin dem Simon Marmion zugeschrieben wurde.

heiten enthüllt die Persönlichkeit des Künstlers nur dürftig. In der Ausdeutung des Vorwurfs prägt sie sich wenig abwechslungsreich, aber sehr anziehend und eindeutig aus. Das gemeinsame Erlebnis hat die Menschen einander nicht näher gebracht. Jede der Personen gibt sich ihrem Schmerze für sich hin. Und er erschüttert nicht. In sanfter Trauer klagen Maria, Johannes, die Magdalenen. Maria, die in der Miniatur verzweifelt die Hände über dem Kopf ringt, ziert eine schmeichlerisch gefällige Haltung, und voll Lieblichkeit und Grazie trauert sie mit gefalteten Händen in dem Tafelbilde. Über Johannes ist es wie eine Erleuchtung gekommen. Die jugendliche Gestalt der Miniatur ist im Innersten erschüttert, erschrocken; mit einer schnellen Bewegung, die jäh und doch voll Anmut und Zartheit ist, wendet er sich dem Kreuze zu. Voll gläubiger Zuversicht blickt der kniende Johannes des Tafelbildes auf den Gekreuzigten. Sanfte, maßvolle Bewegungen, voll Noblesse und Grazie auch bei den anderen Figuren: »Mangel an feierlicher Würde, jungfräulicher Süße«, Natürlichkeit der Noblesse und Grazie, diese Kennzeichen der französischen Werke (nach Benoit) drängen sich unwillkürlich ins Gedächtnis.

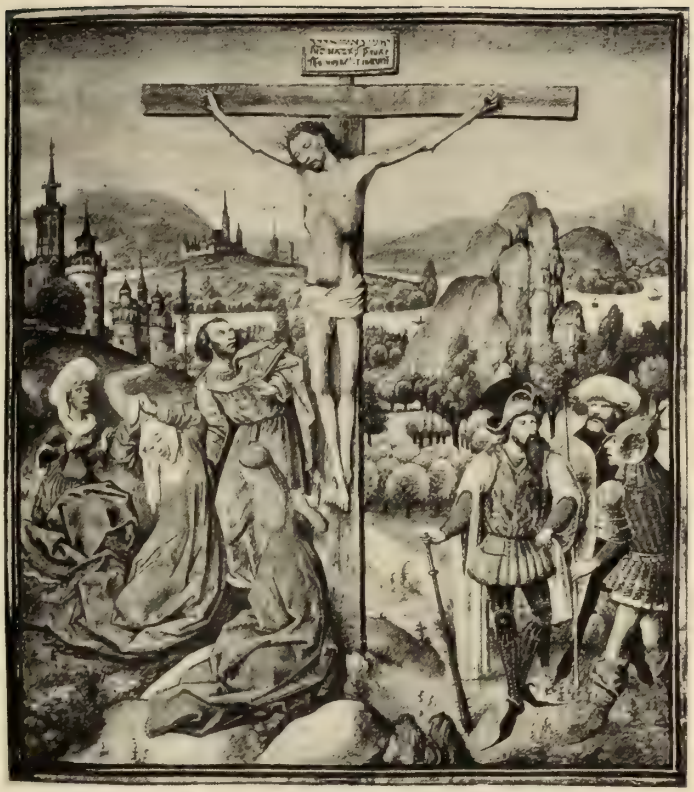


Abb. 270. Simon Marmion, Kreuzigung aus dem Pontificale von Sens, vor 1467
Brüssel, Bibl. royale, ms. 9215

Fast jeder der altniederländischen Maler hat eine Kreuzigung gemalt. Diejenige der Sammlung Johnson ist nicht mit den von zahllosen, nach der Tiefe gruppierten Figuren erfüllten Kreuzigungen des Eyckkreises zu verwechseln, mit den pathetischen und dramatischen des Campin-Rogierkreises, wo Johannes herbeieilt, die zusammenbrechende Maria zu stützen, wo Maria in tiefstem Schmerz das Kreuz umklammert hat, nicht mit den von sanfter wehmutvoller Stimmung erfüllten, aber in der Raumbehandlung so viel fortgeschritteneren des Justus van Gent (Gent, St. Bavo[1]) oder mit den dem großen Format nicht völlig gewachsenen Kreuzigungen Memlings, die die Eycksche Tradition aufnehmen. Sie steht derjenigen der Sammlung Thiem (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) von Dirk Bouts am nächsten. Aber seine Figuren stehen sicherer, sind körperhafter. Andachtsbilder mit

[1]) Zeitschrift für bild. Kunst N. F. XXVII, 1915/16, 321 (m. Abb.).

Abb. 271. Werkstatt des Simon Marmion
Aus einem Gebetbuch
Berlin, Kupferstichkabinett

großen Figuren wie die Kreuzigung der Sammlung Johnson legen die Schwächen eines als Buchmaler geschulten Künstlers stärker bloß, als die mit köstlicher Natürlichkeit und Sanftheit geschilderten abwechslungsreichen Szenen aus dem Leben des hl. Bertin. Aber sie treten doch erst ins Bewußtsein, wenn die schöne und ergreifende Darstellung kritisch an anderen gemessen wird. Das letzte Wort über ihre Bedeutung ist damit noch nicht gesprochen. Das Kolorit ist entscheidend. Die Beschreibungen lassen auf ähnliche grüne und rote Farben (zumal in der Gruppe rechts) schließen, die sich dem Betrachter seiner Buchmalereien durch ihren heiteren zarten Glanz unvergeßlich einprägen.

Es ist verlockend, Benoits Beschreibung der Kreuzauffindung zu mustern, nachdem die Vorstellung von der künstlerischen Persönlichkeit Marmions auf den Bertinaltar und die Kreuzigung aus St. Bertin gegründet werden kann. Übereinstimmungen mit den Gemälden in Berlin und Philadelphia im Kostüm, in der Komposition der Figuren, im Verhältnis der Figuren zur Architektur, in der Profilierung und Wiedergabe der Steinquader der Architektur bieten sich an, sie führen aber nicht über Benoits Bestimmung „Schule von Valenciennes“ oder „Kreis des Simon Marmion“ hinaus, solange nicht das Kolorit in Rechnung gestellt werden kann.

Ungelöst muß vorläufig das Verhältnis zwischen der Miniatur einer Madonna in Halbfigur (Berlin, Kupferstichkabinett) (Abb. 271) und dem ähnlichen Gemälde der ehemaligen Sammlung d'Albenas in Montpellier (Abb. 272) bleiben. Da die gleiche Komposition in einem charakteristischen Werk des Dirk Bouts (Sigmaringen) vorkommt, steht der Annahme nichts im Wege, daß das Exemplar der Sammlung d'Albenas ebenfalls in Bouts Atelier entstanden ist. Die Miniatur, ein unzweifelhaftes Werk der Marmion-Werkstatt, wäre dann eine Nachahmung nach Bouts. Es ist aber auch der Fall denkbar, daß das Bild der Sammlung d'Albenas im Kolorit nicht in den tiefen gesättigten Farben des Bouts, sondern in der heiteren Schönfarbigkeit des Marmion prangt. Eine Kopie von Marmions Hand nach Dirk Bouts kann nicht befremden, nachdem bekannt geworden ist, daß Rogier die Rolinmadonna des Jan van Eyck, der Meister von Flémalle Rogier und Memling Rogier in Einzelheiten wörtlich nachgeahmt haben.

Die Ausbeute an neuen Buchmalereien Marmions ist größer, sie beschränkt sich aber — eine köstliche Badestube ausgenommen, die in den prächtigsten Farben den besten Werken des Jean Mansel gleichkommt[1]) (Abb. 273) — auf Arbeiten, die in der Werkstätte

[1]) Jena, Universitätsbibl. ms. gall. f. 87 88. Marmion setzt hier in einem Valerius Maximus wie so oft die Arbeit eines älteren Künstlers fort.

MEISTER DES. MANSEL. MINIATUREN AUS DER FLEUR DES HISTOIRES.
BRÜSSEL, BIBL. ROY. MS. 9231 MARIENLEBEN. JUGEND ALEXANDERS D. GR.

eines Buchmalers üblich waren[1]). Man sucht sie in den unzähligen Gebetbüchern jener Zeit, anscheinend sind aber aus seiner Werkstatt weit weniger hervorgegangen, als aus den gleichzeitig in Brügge tätigen. Es sind außer den Fragmenten des Berliner Kupferstichkabinetts nur ein Gebetbuch in der Pariser Sammlung Pélichy[2]) und der Rest eines solchen, zwei Einzelblätter in einem Gebetbuch des Münchener Nationalmuseums[3]) (Abb. 274) bekanntgeworden. Die Werkstätte war stärker mit der Herstellung von Andachtsbildern beschäftigt, die Christus und Maria in Halbfiguren darstellten, ähnlich wie sie auch die Werkstätten Jan van Eycks, Rogiers, Bouts und Memlings gemalt haben. Die seinen sind Einzelblätter auf Pergament, wohl eine Art Ersatz für Tafelbilder. Sie kommen häufiger und unter sich verschiedenartiger als die Tafelbilder der genannten Künstler vor. Spätere Buchmaler wie der Hortulusmeister haben sie dann in ihre Gebetbücher eingefügt. Solche Blätter haben sich in den Sammlungen Johnson (Pietà, Abb. 275) Aynard (Mad. mit Stifter[4]) und in einem Gebetbuch der Münchener Staatsbibliothek[5]) erhalten[6]).

Abb. 272. Simon Marmion
Madonna mit Kind
ehem. Sammlung d'Albenas, Montpellier

C. Benoit wäre nicht der scharfsinnige Beobachter, dem vorbildliche Züge eines wissenschaftlich denkenden Kritikers eigen sind, wenn er sich nicht Rechenschaft über den Ursprung seiner Anschauung vom Wesen der französischen Kunst gegeben hätte. Er stützt sie auf

[1]) Erst nachträglich lerne ich das überaus reiche, zweifellos von Marmion herrührende Gebetbuch der Löwener Universitätsbibliothek kennen, das auf der Genter Weltausstellung war (vgl. Casier und Bergmanns Tafelwerk über die Ausstellung, Brüssel 1914 u. 1921 (L'art ancien dans les Flandres).

[2]) Ausstellung Gent 1913, Revue de l'art chrétien 1914 (Mai—Juni) 188/189 (m. Abb.).

[3]) Christus und Maria. Isaak auf dem Scheiterhaufen (Nr. 3005). Hier hat der Meister des Hortulus animae, der das Gebetbuch ausführte, die Miniaturen eingefügt. Bei den ersteren hat er die Schnittfläche — das Blatt ist auf eine Unterlage geklebt — mit einem braungoldenen Rahmen übermalt.

[4]) Nr. 154 des Versteigerungskatalogs.

[5]) Staatsbibliothek, ms. lat. 23240, Mad. in Halbfigur.

[6]) Nach den Abbildungen zu urteilen, enthalten auch die folgenden Handschriften Miniaturen aus Marmions Werkstatt: Boulogne-sur-mer (Abb. bei Enlart, Manuel d'archéol. franç. III, fig. 77, 79—82); London, Thompson, Boethius, Abb. im Katalog Bd. V (Titelblatt) und Turin, Kgl. Bibl., Missale, Abb. Italia artistica, Bd. 62 (Toesca, Turin), S. 50. — Die thronende Madonna mit musizierenden Engeln des Gebetbuches Karls des Kühnen (Wien cod. 1857) wird sich bei nochmaliger Prüfung des Originals vermutlich ebenfalls als Werk Marmions entpuppen (Abb. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung d. Allerh. Kaiserhauses, XXXII, 1915, Tafel IX). An eigenhändigen Miniaturen sind ungefähr 30 große und viele kleine sicher nachweisbar.

die Empfindung, daß eine Untersuchung über die Wahl der Gegenstände der Darstellung bei den Völkern zu Feststellungen führen müsse, die für die Kenntnis der Malerei der neuzeitlichen nationalen Staaten sehr wichtig sind. In der französischen Malerei sind häufiger als in denjenigen anderer Länder Europas ungewöhnliche profane, schwer deutbare Begebenheiten dargestellt. Der künstlerische Charakter der Franzosen wurzelte zu einem beträchtlichen Teile in der Neigung zur Profanierung. Die Schwäche der Benoitschen Studie wird hier offenbar. Überall wo die Untersuchung nur auf diese Anschauung gegründet ist, wird sie irren, und Benoits Ausführungen sind falsch, wo er sich bemüht, nordfranzösische Werke außerhalb des Wirkungsbereichs des Bertinaltars nachzuweisen. Nach ihm sind auch die »Übertragung eines Reliquienschreines« (Chantilly), die hübsche »Predigt eines Mönches vor Bischöfen und Laien« (Brüssel[1]) und der sehr interessante »geistliche Unterricht« (Paris, Louvre[2]) nordfranzösischen Ursprungs. Mag Benoits Verweisung der Bilder in Chantilly in die Picardie zutreffend sein, wiewohl sie nicht begründet werden kann, die Beurteilung der anderen Bilder kann berichtigt werden.

Friedländer[3]) hat fast gleichzeitig auf die Verwandtschaft des Meisters der Brüsseler Predigt mit dem jungen Memling hingewiesen und der Meister des »geistlichen Unterrichts« ist ein Brüsseler, wie sich aus verschiedenen Stileigentümlichkeiten, vor allem aber daraus ergibt, daß er im Hintergrunde die Fassade von Ste. Gudule abbildet. Der Vorwurf kann Benoit nicht erspart werden, daß er nicht konsequent die Möglichkeiten verfolgt hat, die sich ihm boten, als er erkannte, daß die Kreuzauffindung die Arbeit eines Miniaturmalers war. Gibt es nicht weit mehr Miniaturen als Tafelbilder aus jener Zeit? Sind sie nicht viel häufiger datiert als Tafelbilder? War Simon Marmion, der Patron der Benoitschen Bestimmung, nicht einzig und allein als »prince d'enluminure« von alters her hoch berühmt? Benoit hat weder nach Buchmalereien Marmions, noch nach denen anderer Künstler Nordfrankreichs Umschau gehalten.

Freilich wurden die Handschriften in Nordfrankreich, das kein wirtschaftliches oder soziales Zentrum besaß, nur in den seltensten Fällen für bestimmte Gegenden, Orte oder Personen gemalt. Der Handel mit Handschriften hatte sich seit der Hochblüte der französischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert so sehr entwickelt, daß Miniaturhandschriften viel häufiger für den Handel als auf Bestellung gemacht wurden, und viel früher als Tafelbilder, meist schon bald nach ihrer Entstehung sind die besten Werke in den Bibliotheken sammelnder Liebhaber zur Ruhe gekommen. Sie aus dem Zusammenhang mit vielen gleichzeitigen Werken anderer Herkunft herauslösen und ihrem Ursprungsland zurückgeben, nötigt deshalb, einen dem bisherigen Weg der Untersuchung entgegengesetzten einzuschlagen.

Haben wir bisher eine Gruppe von 1 Altar, 3 bezw. 4 Tafelbildern[4]) und etwa 30 größeren und vielen kleineren Miniaturen Simon Marmions festgestellt, außerdem Werkstattarbeiten

---

[1]) In Wahrheit ein Bestandteil eines Altarwerks, zu dem andere in den Sammlungen van de Walle und Bethune gehören. (Brügger Leihausstellung 1902 Nr. 171, Abb. bei Fierens Gevaert, La peinture en Belgique. Les primitifs Flamands Bd. I, Taf. 78, 79.)

[2]) Photo Braun. Von diesem Meister ist außerdem ein aus Lille stammendes Bildnis eines Jünglings bekannt (Wörlitz).

[3]) Repert. f. Kunstwissenschaft 1903, 74 75.

[4]) Bertinaltar (Berlin, London), Kreuzigung aus St. Bertin (Philadelphia), Auffindung des hl. Kreuzes (Paris), Madonna d'Albenas. Außerdem als mutmaßliches nordfranzösisches Werk derselben Zeit die »Überbringung einer Reliquie« (Chantilly).

a b

MEISTER DES MANSEL. MINIATUREN AUS DER FLEUR DES HISTOIRES.
BRÜSSEL, BIBL. ROY. MS. 9231. MARIENLEBEN. HINRICHTUNG DES BRUTUS

in großer Zahl, so ist die nächste Aufgabe, durch Ausscheidung von Buchmalereien und Tafelbildern aus dem vorhandenen, freilich nur unvollkommen erschlossenen Material neue Gruppen zu gewinnen. Notwendigerweise wird hierbei der Begriff »nordfranzösisch« zunächst eine andere Bedeutung erhalten. Er gilt jetzt nicht mehr im Sinne der lokalen Grenzen, wie sie zum Beginn angegeben waren, sondern im Sinne der Begriffe flämisch (für Brügge und Gent), brabantisch (für Brüssel), französisch (für Paris). Aber erst die Kontrolle an den Werken Simon Marmions und denjenigen Werken, die außerdem nachweislich in Nordfrankreich entstanden sind, kann ergeben, was unter nordfranzösischer Malerei im 15. Jahrhundert zu verstehen ist. Damit wird eine Vorstellung von ihr gewonnen werden, die auf einer breiteren Grundlage als die C. Benoits ruht und die seine geistvollen Ausführungen ergänzt und präzisiert.

Abb. 273. Simon Marmion, Badestube
Aus einem Valerius Maximus der Jenaer Universitätsbibliothek

Unter den Vorgängern Marmions ist der wichtigste und interessanteste derjenige, der die beiden Bände des Jean Mansel (Brüssel) »La fleur des histoires« begonnen hat (Abb. 276 u. Taf. 31—33). Der »Meister des Mansel« hat die kunterbunte Auswahl historischer, ihm oft ganz unbekannter Episoden sehr anschaulich und lebendig illustriert, oder er flicht amüsante Züge ein, die — eine Frucht des eben erwähnten Realismus — in den gleichzeitigen Tafelbildern als seltene Beispiele künstlerischer Freiheit und Eigenwilligkeit begrüßt und bewundert werden. An der Spitze einer froh erregten Menge naht sich Salomo in feierlich gemessenem Schritt dem Neubau des Tempels, in den die Bundeslade überführt wird (Abb. 276). Voll würdiger Sorge in Haltung und Bewegung wendet er sich nach ihr um, deren schwere Last von würdigen weißbärtigen Alten in bedächtigem, schleifendem Schritt herangetragen wird. Posaunenbläser gehen dem Zug voran. Links kniet der König allein in der Mitte des Raumes, die in ehrfürchtiger Haltung verharrende Menge füllt die Seitenschiffe des Raumes, einer hat sich ergriffen, mit betend gefalteten Händen zu Boden geworfen. Betend geht Judith mit ihrer Magd aus Jerusalem an ihr Werk (Taf. 31a). Bekannte geben ihr bis zur Brücke das Geleit. Der Weg zum Lager des Holofernes führt an den Wachen vorbei. Nachdem Judith sie passiert hat, sinkt sie noch einmal nieder, um den Himmel um Unterstützung anzurufen. Ihre Begleiterin mit dem Brotbeutel am Arm und der Wasserflasche im Schoß ruht inzwischen unter einem Baum aus. Die Tat ist vollbracht. Judith birgt den Kopf in dem bereit gehaltenen Beutel der Magd. Die Gefolgsleute des Fürsten schlafen fest in dem Nachbarzelt, nur der hinterste von ihnen ist wach geworden und tappt im Dunkel nach dem Ausgang.

Auf anderen Bildern ergötzt die außerordentliche Lebendigkeit der Figuren, die auch

Abb. 274. Werkstatt Marmions, Christus und Maria, aus einem Gebetbuch
München, Nationalmuseum, ms. 3005

Abb. 275
Werkstatt Marmions, Pietà
Philadelphia, Sammlung Johnson

ruhend sehr anschaulich wiedergegeben werden. Die Israeliten graben, schaufeln, hacken, rühren Mörtel an und bauen (Taf. 31b). Die Schwester Mosis wiederzugeben, wie sie an der Ecke der Gartenmauer verstohlen das Ergebnis der Aussetzung ihres Brüderleins beobachtet, konnte sich der Maler nicht versagen. Im Vordergrund der Miniatur mit dem Leben Abrahams sitzen die beiden Knechte am Wegrande, die die Rückkehr ihres Herrn vom Opfer erwarten, der eine den Maulesel an der Hand, der andere faul auf dem Rasen liegend. Im Marienleben (Taf. 32a) ist eine der Frauen aus der Wochenstube gerannt und schöpft im Wallgraben vornüber geneigt, mit der Hand sich an der Mauer festhaltend, Wasser. Auf dem Bilde mit Begebnissen aus der Jugendzeit Alexanders des Großen (Taf. 32b) steigt ein Mann eben die letzten Stufen einer Wendeltreppe herab, wobei er sich, wie der Maler scharf beobachtet hat, mit der rechten Hand an der Wand festhält, um geräuschlos aufzutreten. Vergeblich — seine Verfolger fassen ihn im selben Augenblick. Auf der rechten Seite steht breitkrätschig eine Magd an einem Ziehbrunnen, die eben einen Eimer in den Brunnen hinabläßt oder hochzieht.

Wenn ich früher geschwankt habe, ob der Manselmeister ein in älteren Traditionen befangener Gehilfe Marmions oder ein um einige Jahrzehnte früher tätiger, selbständiger Meister war[1]), so trägt nicht nur meine damalige Unkenntnis von der Rolle die Schuld, die Marmion als Vollender älterer Handschriften gespielt hat[2]), sondern eine deutliche Stilver-

[1]) Jahrb. d. pr. Kunstsamml. 1913, S. 257, Anm. 1, und 258, Anm. 1.

[2]) Zweifellos hat Marmion den Jean Mansel ergänzt und einzelne seiner älteren Bilder vollendet, wie er die Petersburger Chronik, das Pontificale von Sens, den Valerius Maximus in Jena ergänzt hat. Wäre es schon äußerst merkwürdig, daß Marmion darauf verzichtet hätte,

wandtschaft beider Künstler (vgl. Abb. 267). Beide begegnen sich in ihrer Vorliebe für architektonische Bauten in ihren Bildern, für Landschaften, die bis an den oberen Bildrand sich erstrecken, und die mit Figuren, Büschen, Bäumen, Flüssen und Gebäuden überladen sind; sogar den Himmel decken bei beiden Künstlern in regelmäßigen Abständen züngelnde Wolken. Das Verhältnis zwischen beiden ist nicht nur hier ein sehr enges, wo Marmion sich an die älteren Bilder angepaßt haben könnte, sondern es gilt ebenso für Marmions Miniaturen der Petersburger Chronik, die noch prunkvoller und deshalb in ihrem äußeren Aspekt dem gehäuften Reichtum in den Manselbildern noch enger verwandt sind.

Die stilistische Verwandtschaft der beiden Künstler und der Übergang der Handschrift aus der einen Werkstatt in die andere ohne äußere Veranlassung[1]) legen den Gedanken nahe, daß der Manselmeister in derselben Gegend tätig war wie Marmion. Ein neuer Anhaltspunkt wird uns durch seine Mitarbeit an dem »Boccaccio« der Arsenalbibliothek (Paris 5070)[2]) verschafft. Hier arbeitet er gleichzeitig mit dem zwischen 1410 und 1440 tätigen schwachen »Meister des Guillebert de Mets«[3]). Beide wechseln sich dauernd in der Ausschmückung des Bandes ab.

Sie sind also nicht nur gleichzeitig, sondern auch in der gleichen Gegend tätig gewesen. Der Guillebertmeister hat mehrere Schriften des Guillebert de Mets aus Grammont im östlichen Flandern illustriert. Aus verschiedenen Anzeichen kann geschlossen werden, daß er in der Nähe von Grammont, nahe der belgisch-französischen Grenze zu suchen ist. In die Nähe des Guillebertmeisters und des Simon Marmion aus Valenciennes gehört auch der Manselmeister. Er ist nach Stil und Tracht seiner Bilder zwischen 1420 und 1440 tätig gewesen[4]).

---

die Anfänge der beiden Bände auszuschmücken, wenn er den Auftrag erhalten hat, oder den 1. Band fast ganz fremden Händen zu überlassen, wie es tatsächlich ist, so ergibt sich die Notwendigkeit der Annahme zwingend, wenn man nach den formalen und kostümlichen Merkmalen des 1. Bandes urteilt. Der Manselmeister überlädt seine Bilder mit Einzelheiten wie eben nur ein primitiverer Künstler, bei Marmion ist der Raum tiefer und geschickter gegliedert. Marmion hat die seinen Bildern voraufgehenden (2. Bd. ab fol. 351) sichtlich überarbeitet und vollendet, wie auch im 1. Band seine Hand nachweisbar ist. (1. Bd. fol. 137 ff.). — Man kann zur Grundlage der Abgrenzung der Tätigkeit des älteren und jüngeren Meisters unbedenklich die kostümlichen Merkmale verwenden. Im 1. Band findet sich vereinzelt (fol. 274) neben dem typischen Kostüm des 3. und 4. Jahrzehnts, jenem der Bilder van Eycks, des Meisters von Flémalle, des Daret, dasjenige der folgenden Jahrzehnte, wie es in Bildern des Rogier van der Weyden und Marmion, d. h. seit etwa 1445, beobachtet wird. Im 2. Bande ist das Verhältnis umgekehrt. Nur die Figuren des Titelblattes tragen die älteren Kostüme. Marmion hatte also nur im 2. Bande — eine Miniatur am Schlusse des 1. Bandes ausgenommen — unvollendete Miniaturen angetroffen, die er unbedenklich mit Figuren seiner Zeit ausstaffierte. Wie weit Marmion fertige Miniaturen des älteren Meisters in ihrer farbigen Erscheinung mit den seinen in Einklang brachte, ist nur von Fall zu Fall zu lösen. Abgesehen von der wichtigen Umkehrung des Verhältnisses zwischen Marmion und dem Manselmeister halte ich aber an der Scheidung der Bände nach Meistern und Gehilfen fest, wie ich sie früher ausgesprochen habe. — Wie ich nachträglich sehe, faßt auch Durrieu das Verhältnis des Manselmeisters zu Marmion genau so auf (La miniature flamande, 1921).

[1]) Erst nach der Vollendung ging sie in die Bibliothek Philipps des Guten ein (Inventar von 1467). Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Maler die Wappen dargestellt hätten, wenn die Bände auf Bestellung eines Bibliophilen ergänzt oder bestellt worden wären.

[2]) Jahrb. d. Samml. d. österr. Kaiserhauses XXXII (1915), S. 319/20.

[3]) Ebenda S. 306 ff.

[4]) Martin, Peintres de manuscr. et la miniature en France 1909, 93, gibt ohne Begründung an, daß eine Miniatur des Manselmeisters die er aus dem Bande der Arsenalbibliothek abbildet,

Abb. 276. Meister des Mansel, Die Überführung der Bundeslade in den Tempel (um 1430)
Brüssel, Bibl. royale, ms. 9231.

Es scheint, als ob der Manselmeister der einzige Miniaturmaler von Bedeutung aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist, dessen Tätigkeit mit Sicherheit in die Gegend der belgisch-französischen Grenze verlegt werden kann. Für den nordfranzösischen Ursprung der ungefähr gleichzeitigen vortrefflichen Illustrationen des Rosenromans in Wien (2568) und Paris (Arsenalbibliothek, 3339), die abwechselnd als französisch und niederländisch bezeichnet worden sind [1]), fehlt es an Anhaltspunkten, wiewohl die Kostüme die Annahme zu rechtfertigen scheinen [2]).

Ungefähr gleichzeitig mit den Miniaturen des Manselmeisters wurde aber für Arras ein Werk der Tafelmalerei geschaffen, dessen Entstehungsgeschichte dank Hulin wieder bekannt geworden ist [3]). Der mehrfach in Arras tätige Jacques Daret aus Tournai malte

zwischen 1414 und 1420 entstanden ist. Obgleich ich das Datum nicht für unmöglich halte, möchte ich die Tätigkeit des Meisters nach den Bildern im Jean Mansel eher um 1430 als um 1415 ansetzen. Den Boccaccio der ehemaligen Samml. H. Y. Thompson (Nr. 93), wohl ebenfalls ein Werk des Manselmeisters, kenne ich nur aus den Abbildungen des Katalogs.

[1]) Kuhn, Die Illustration des Rosenromans im Jahrbuch des österr. Kaiserhauses 1912, XXXI, S. 39 (mit Abb.).

[2]) Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, 1913, S. 30/31.

[3]) Burlington Magazine XV (1909) und XIX (1911).

dort um 1433/34 einen Altar für St. Vaast (Berlin, Neuyork [Sammlg. Morgan] und Paris [Tuck], (Abb. 277, 278). Es ist erstaunlich, wie eng die Miniaturen mit Darets Gemälde stilistisch verwandt sind. In beiden ist der Horizont fast bis an den oberen Bildrand gezogen, so daß die Landschaften gleichsam aus der Vogelperspektive gesehen werden und dicht mit zahlreichen Einzelheiten angefüllt erscheinen. Die Gliederung der Landschaft durch Wege und Flüsse, die sich nach rückwärts schlängeln, und durch zahlreiche Bodenwellen, ist bei beiden sehr ähnlich. Beide begegnen sich in einer ausgeprägten Vorliebe für phantastische orientalische Bauten, wobei eine dunkle Erinnerung an Zentralbauten des Orients nachklingen mag (Abb. 276 u. 278)[1]). Mögen die Künstler manche dieser Züge mit altniederländischen Bildern wie den sieben Freuden Mariä und der Passion Christi von Memling teilen, so werden doch nur bei Daret und dem Manselmeister die Bauten in der Regel dicht über dem Dach vom oberen Rande abgeschnitten, so daß die Dachreiter und ähnliche Aufbauten nur fragmentarisch sichtbar werden[2]).

Der Unterschied in der künstlerischen Begabung beider darf freilich nicht übersehen werden. Der Manselmeister ist zwar etwas weitschweifig und überwindet die Nachteile nicht immer, die das vorgeschriebene Format und der Wechsel der Schauplätze der im Text erzählten Episoden mit sich brachten. Er gliedert die Bilder häufig ungeschickt. Aber er ist doch ein sehr scharfsichtiger, frischer Beobachter, der die Bewegungen seiner Figuren flink erfaßt hat und sicher wiedergibt. Der Naturalismus des Tafelmalers Daret ist kleinlich und pedantisch. Er brilliert durch aufdringliche Wiedergabe von Perlschmuck und Juwelenbesatz an Gewandsäumen, von der Rinde junger mit dem Hobel bearbeiteter Stämme, während er dem Figürlichen entschieden nicht gewachsen ist. Er war bestenfalls ein im Kleinen leidlich arbeitender, wenn auch unbedeutender Miniaturmaler, dem der Aufschwung der Tafelmalerei Brot und Ansehen eingebracht hat.

Daret verrät sich in seiner Anbetung des Kindes als ein schwächlicher, ungeschickter Nachahmer des Meisters von Flémalle, dessen Anbetung in Dijon er zum Vorbild genommen hat (Abb. 279). Kann der bedeutende anonyme Meister mit dem gleichen Rechte wie Daret als nordfranzösischer Maler angesehen werden? Von den einen für die altniederländische Malerei in Anspruch genommen, von den anderen für die französische, herrscht doch ziemlich allgemein Einhelligkeit über den Stil der Bilder des Meisters von Flémalle. Daß sich in seinem Stil altertümliche Elemente mit jüngeren mischen, die den Charakter des altniederländischen Realismus ausmachen, ist überall anerkannt. Daß der seit dem Beginn der dreißiger Jahre in Brüssel tätige Rogier van der Weyden aus Tournai sich an seinen Bildern geschult hat, wie der Künstler selbst in der burgundischen Malerei am Hofe Johannes ohne Furcht in Dijon wurzelt, scheint festzustehen[3]). Daß der rätselhafte Meister mit dem abenteuerlichen Günstling der Herzogin Jacqueline von Bayern, Robert Campin in Tournai, dem Lehrer Rogiers und Daret, identisch ist, ist zwar häufig bezweifelt, aber

---

[1]) Das nächstliegende Beispiel aus dem Osten, San Marco in Venedig mit den geschweiften Umrissen der Kuppeln, den gewundenen Säulen usw. ist vielleicht unmittelbareres Vorbild gewesen. als sich zurzeit nachweisen läßt.

[2]) An Einzelzügen, die nur durch engen lokalen Zusammenhang erklärt werden können, nenne ich noch folgende, Daret und dem Manselmeister gemeinsame Einzelheiten in der Architektur: Kleinteilige Rautenfenster, mit Krabben besetzte Kielbögen, mit fünfteiligen Rosetten ausgefüllte Hohlkehlen (vgl. Abb. 276 und 278).

[3]) Winkler, Der Meister von Flémalle und R. v. d. Weyden, Straßburg 1913, 137 ff.

Abb. 277. Daret, Anbetung des Kindes (1433)
Neuyork, Sammlung Morgan

von dem Verteidiger der Hypothese, G. Hulin, noch garnicht ausführlich dargelegt worden, so daß bei der oft betätigten Gabe wissenschaftlicher Intuition Hulins noch Überraschungen zu erwarten sind. Jedenfalls steht fest, daß der unbekannte Meister für nordfranzösische Kirchen gearbeitet hat[1]), daß seine Nachfolger hier tätig sind oder von dort stammen.

Was hindert, in dem Flémaller einen französischen Künstler wie Malouel, Bellechose und die verschiedenen Urheber französischer Tafelbilder aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts zu sehen? Gewiß nicht nur die mangelhafte Kenntnis der französischen Malerei, sondern vor allem der Umstand, daß hier zuerst ein Atelier Jahrzehnte hindurch in seiner Wirksamkeit beobachtet werden kann, das für kölnische, flandrische und wallonische Orte und Personen arbeitete. Warum gilt trotzdem Jan van Eyck, nicht er, der wahrscheinlich ältere, jedenfalls weitaus altertümlichere als der Begründer der altniederländischen Malerei? Dieser anonyme fanatische Realist hat Sonnenuntergänge mit langen Schatten, doppelte Lichtquellen, die Kern- und Schlagschatten erzeugen, lodernde Kaminfeuer, rissiges Holz, morschen, bröckeligen Lehmbewurf, die niederländische Flora, Florentiner Fayencekrüge, sizilianische Gewebe und französische Madonnenstatuen des 14. Jahrhunderts vollendet wiedergegeben, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit beobachtet! Aber sein Blick haftete auch bei der menschlichen Figur an der Oberfläche, und so bleiben die Leiber im Sitzen in mächtigen Faltenhügeln verborgen, oder sie ähneln stehend in ihren schweren, weiten Draperien unbeweglichen Säulen, und in einem seltsamen Gegensatz steht hierzu die zierliche Haltung von Fingern und Köpfen, die jähen Bewegungen, die die massiven wuchtigen Erscheinungen aus ihrer Starrheit lösen sollen. Zweifellos ist die Wiedergabe des stillebenhaften Beiwerks das Interessanteste und Meisterlichste in seinen Bildern, die der Figuren oft unbeholfen.

Die Komposition in dem beweglichen, nicht an einen bestimmten Ort gebundenen Tafelbilde war wesentlich durch die menschliche Figur bedingt, die in der Buchminiatur nur ein Faktor mit dem Ornamentsschmuck und Schrift war, die in dem Wandbild eine räumlich beträchtliche, ästhetisch geringfügige Rolle spielte. Im modernen Staffeleibilde strebt der Künstler nicht einen Ausgleich der Eigenschaften des Gemäldes mit der Umgebung, sondern einen Ausgleich in sich an. Die Komposition, die Beleuchtung, die dekorative Gestalt der Staffeleibilder sind von der Umgebung unabhängig und wurzeln in dem

[1]) Die Madonna in der Glorie (Aix) ist in der Abtei Eaucourt als Stiftung des Abtes Pierre l'Escuyer gewesen. Ihre Nachahmung in Douai stammte aus St. Bertin.

MEISTER VON FLÉMALLE,
VERKÜNDIGUNG MARIÄ.
BRÜSSEL, GRÄFIN MÉRODE

Bilde selbst, und zwar in der menschlichen Gestalt, der sich die anderen Teile des Bildes unterordnen. Die Keime des Stils der neuen Tafelmalerei liegen in den Bildern Jan van Eycks, der die Herrschaft der menschlichen Figur im Bilde begründet. In ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit füllt sie in Scharen den Genter Altar, bestimmt die Gliederung desselben. In den Madonnenbildern Jans nimmt die Architektur einen feierlich kirchlichen oder intim häuslichen oder prächtig repräsentationsmäßigen Charakter an, je nach dem Charakter, der der Madonnengruppe innewohnt. Es erscheint fast als naturnotwendig, daß Jan der erste große Bildnismaler und einer der größten aller Zeiten wurde, der die menschliche Gestalt, das menschliche Antlitz in eindrücklichster einzigartiger Weise verewigt. Die Begründung der niederländischen Bildnismalerei, in der die Niederländer auch in den Zeiten stärkster Abhängigkeit von den Italienern eigenartig und bedeutend waren, ist recht eigentlich eine Tat des Jan. In Hinsicht auf die dekorative Gestaltung aber sammeln sich jetzt die Farben um das in großen Farbflächen ausgebreitete Gewand der Figur, an dem die tausend Wunder der eyckschen Palette entzündet werden. Wenn trotzdem der Aspekt der mittelalterlichen Farbengebung im allgemeinen bleibt, der durch kleine Flächen feurig bunter Farben gekennzeichnet ist, die das Glasgemälde noch heute bewahrt, so begegnen sich Jan und der Flémaller noch stärker in der Wiedergabe der Beleuchtung, in der beide bahnbrechend wirken. Der Meister von Flémalle kommt in Bildern mit einzelnen stehenden Figuren, wie den Flügeln aus Flémalle bei Lüttich (oder Falins bei Sédan?)[1]) bisweilen Jan van Eyck nahe, aber der Zusammenhang der Figur mit der Umgebung ist bei ihm sehr lose. Sie sind verlassenen, verträumten Steinbildern vergleichbar, die der Maler gleichsam entdeckt hat, und die er nun mit höchstem Raffinement malerischer Mittel nachbildet. Die wenigen älteren Bildnisse französischer Maler überbietet er nur durch einen konsequenteren Realismus, die umwälzenden Neuerungen im Bildnisstil durch Jan van Eyck haben ihn nicht berührt, er bleibt in der Komposition unbeholfen.

Abb. 278. Daret, Darstellung im Tempel (1433)
Paris, Sammlung Tuck

Wenn dem Rückwärtsschauenden der Meister von Flémalle zeitlich, örtlich und künstlerisch als das Sinnbild des Malers des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit im Norden erscheint, so wird dieses Symbol weder der schöpferischen Bedeutung des eigenwilligen kühnen Künstlers gerecht, noch darf es tale quale als das Kennzeichen der nordfranzösischen Kunst, der mutmaßlichen Heimat des Künstlers, gelten. Die Kenntnis von der künstlerischen Tätigkeit in Nordfrankreich im Anfang des 15. Jahrhunderts ist recht

[1]) Firmenich-Richartz in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1913, 177.

Abb. 279. Meister von Flémalle, Anbetung des Kindes
Dijon, Museum

dürftig. Die Bedeutung der hier tätigen Künstler war vermutlich gering. Unter diesen Umständen gewinnt die Frage nach der Zugehörigkeit des Meisters von Flémalle zur nordfranzösischen Kunst große Bedeutung. Solange er anonym ist, kann sie nur auf die Weise ermessen werden, daß verglichen wird, was ihn mit den Künstlern Nordfrankreichs der zweiten Jahrhunderthälfte eint, und wie weit die gemeinsamen Stilmerkmale vom Meister von Flémalle geprägt sind.

Wie Daret und Marmion war der Flémaller ein Tafelbilder ausführender Miniaturmaler im Vergleich zu dem Schöpfer des Tafelbildes im Norden, Jan van Eyck. Seine Bilder unterscheiden sich nicht prinzipiell, sondern nur in Äußerlichkeiten von den Buchmalereien, so daß er enger mit ihnen verknüpft erscheint, obgleich es keine Miniaturen von

Abb. 280. Meister von Flémalle, Wahl des Freiers und Vermählung Mariä
Madrid, Prado

seiner Hand gibt, als der große Jan van Eyck, von dem noch die herrlichen Miniaturen in Turin und Mailand bekannt sind. Eine lebenskräftige Malerei hat es in Nordfrankreich nicht gegeben, es ist die stärkste Eigentümlichkeit der Malerei Nordfrankreichs, daß sie die Verbindung mit der Buchmalerei bewahrt hat, solange sie blühte, auch nachdem der neue Figurenstil Jans, der durch Rogier van der Weyden in alle Welt verbreitet wurde, durch Marmion in seine Kunst Eingang gefunden hatte. Die gewaltige Umwälzung ahnte man nicht, die das Aufkommen des Gemäldes zur Folge hatte. Damit war fast notwendig eine sozusagen provinziell übertriebene Häufung naturalistischer Einzelheiten in den nordfranzösischen Werken verbunden, bei dem Manselmeister Bauwerke, bei Marmion die Elemente des Kosmos, beim Flémaller die Effekte der Beleuchtung, bei Daret einzelne Gegenstände wie Perlen und Heiligenscheine. Auch die ungelenken Figurenkompositionen der Bilder, die Schwächen in der Verbindung der Figuren mit der Landschaft sind eine Folge des Vorwaltens der Traditionen der Buchmalerei über die Gesetze der neuen Tafelmalerei.

Es liegt im Charakter unseres ausscheidenden Verfahrens, daß die negativen Seiten der nordfranzösischen Malerei zuerst in Erscheinung treten. Wenn die anziehende, stark

Abb. 281. Werkstatt des Meisters von Flémalle, Verkündigung
Madrid, Prado

profane Auslegung des biblischen Textes, die einzigartige Wiedergabe der Oberfläche hier und da angedeutet wurde, so werden diese Erscheinungen schnell problematisch, wenn man sie als Merkmale überpersönlicher, lokaler Eigenart hinstellt, eine Gefahr, die Benoits Darstellung nicht vermieden hat. Dergleichen Nachteile sind aber geringfügig gegenüber der offenkundigen Oberflächlichkeit, mit der Benoit im Grunde die Frage nach dem Charakter der nordfranzösischen Malerei im 15. Jahrhundert behandelt. Weiß er sie letzten Endes doch nicht anders denn als Mischung französischer und niederländischer Elemente zu kennzeichnen, ein Ergebnis, das sich durch seine Inhaltslosigkeit selbst das Urteil spricht.

Die geschichtliche Bedeutung des Meisters von Flémalle liegt darin, daß er im französisch-niederländischen Gebiet der erste Tafelmaler im eigentlichen Sinne des Wortes

WERKSTATT DES MEISTERS DES HERZOGS VON BEDFORD. BRÜSSEL, BIBL. ROY. MS. 9001. DIE BUNDESLADE MIT DEN ZWÖLF STÄMMEN JSRAEL.

Abb. 282. Meister des Herzogs von Bedford, Aus einem Gebetbuch (um 1420—40)
Wien, Staatsbibliothek, ms. 1855

ist. Aus seiner Werkstatt sind zahlreiche »Figurenbilder« hervorgegangen. Um das ungewöhnliche Format zu bewältigen, dem die zeichnerische Ausbildung, wie die persönliche Begabung nicht völlig zu genügen vermochte, griff er wie die Daret und Marmion in vielen Bildern zu einer Art Hilfskonstruktion, die bei immer häufigerer Anwendung

typische Formen annehmen mußte und das wesentliche Merkmal der nordfranzösischen Malerei gegenüber allen anderen Malerschulen bildet. Die Figur erscheint in ihnen nicht als der Gegenstand der Verehrung oder Bewunderung, sondern als Insasse von Räumlichkeiten, die von Menschen gebaut und bewohnt werden (vgl. den bekannten Mérodealtar, Taf. 4). Benoit irrt, wenn er dies als profane Auslegung des Inhalts der Darstellung bezeichnet, insofern als er die Neigung zum Genrehaften der französischen Malerei von vornherein vindiziert. Es ist sehr gut vorstellbar, daß Bilder mit jener Hilfskonstruktion trotzdem im Figuralen nichts weniger als genrehaft sind. Das unterscheidende Merkmal der nordfranzösischen Malerei ist vielmehr, daß beim Aufzeichnen der Komposition im Künstler der Gedanke an die Architektur vorwaltet, daß er ihr darauf die Figur einzeichnet.

In dem Bilde mit der Wahl des Freiers und der Vermählung Mariä (Prado, Abb. 280) und in der Verkündigung (Prado, Abb. 281), die ein Bild des Meisters von Flémalle wiedergibt oder zumindest seinem Kreis und seiner Zeit entstammt, in der Darstellung im Tempel von Daret (Abb. 278) überwiegt das Interesse an der Gestaltung einer exotischen, phantastischen Baugruppe das der Figur weit, die ein Bestandteil von ihr ist, wie die Kuppeln, Säulen, Figuren, Kapitäle, die zierlichen Figürchen, die die Baulichkeit mit geheimnisvoller Symbolik ausstatten. Wie der aufkommende Realismus gleichzeitig an verschiedenen Orten im Norden die Neigung geweckt hat, den orientalischen Schauplatz der biblischen Erzählungen darzustellen, so ist der Flémaller auch nicht der Urheber des »Architekturstückes« schlechthin. An den Bauwerken in den vorhergehenden französischen Buchmalereien kann das Eindringen des italienischen Einflusses Schritt für Schritt verfolgt werden, so regelmäßig sind sie Bestandteile der Bilder. Nach der Jahrhundertwende prägten sich aber in Paris in den Miniaturen des »Meisters des Terenz«, des »Boccaccio«, des »Herzogs von Bedford« und anderer, zu denen auch der Manselmeister gezählt werden muß, Architekturformen aus, denen als wesentliches Merkmal ein gleichförmiger Charakter anhaftet (Taf. 35). Es sind weiße Mauerflächen mit Rundtürmen in ihnen, durchbrochene Galerien als Aufsatz. In Frankreich verschwinden diese Bauten mit dem Bedfordmeister (gegen 1440, Abb. 282). Fouquets kraftvoll konsequenter Naturalismus beherrscht die Malerei. In Nordfrankreich lebt das dekorative Architekturstück weiter. Es wird heimisch durch den Meister von Flémalle und den Manselmeister und erlangt literarischen Ruhm in den »bâtiments« Simon Marmions. Außerordentlich stark mit neuen naturalistischen Elementen voll zeichnerischer Eleganz und kühner Raumgestaltung beim Meister von Flémalle durchsetzt, in Marmions Bildern in ihrem gesamten Aspekt wirklichen Bauten, Klosteranlagen, Kirchen ähnlich, bleiben sie doch ein dekoratives Gerüst, das Marmion wie der Meister von Flémalle als eine Art Hilfskonstruktion aufführt, um die Bilder zu gliedern, die oft mehrere Szenen enthielten. Durch zahlreiche Handschriftenillustrationen und Tafelbilder wurde der Stil in den Niederlanden verbreitet. Rogier van der Weyden steht in der Madonna Vendramin (Wien), im Marien- und Johannesaltar (Granada und Berlin), Dirk Bouts im Marienaltar im Prado unter seinem Einfluß, die Brügger Miniaturmaler Liédet, Vrelant, Mazerolles nehmen ihn in den sechziger Jahren unter dem Einfluß der Marmionschen Miniaturen auf, und er dringt durch die Wirkereien von Tournai und Arras, in denen sich die Architekturen der Miniaturen wiederfinden, über die engen Grenzen Nordfrankreichs in die ganze Welt. Die Malerei Nordfrankreichs im 15. Jahrhundert ist im wesentlichen Miniaturmalerei, die eine dekorative Architekturmalerei kennzeichnet.

Abb. 283. Tournai, Kathedrale, Grabrelief der Familie Cottrel, um 1400

XI.

BEITRÄGE ZUR PLASTIK VON TOURNAI IM 15. JAHRHUNDERT

Von GRETE RING

Die Serie von Grabmonumenten, die in den Kirchen des Hennegau, vor allem in Tournai, von der Blüte einer lokalen Bildnerschule um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert Kunde gibt, bietet einen bezeichnenden Beweis für die Periodizität der Kunstgeschichtsschreibung: während die Denkmale früher zu den Hauptrequisiten jeder Darstellung der niederländischen Kunstentwicklung gehörten, sind sie seit Jahrzehnten aus dem Gesichtskreis des Forscherinteresses geschwunden und fristen nur hier und da in Anmerkungen ein wenig beachtetes Dasein.

Die Urkunden sprechen früh von einer Tournaiser Bildhauerschule, die ihre Erzeugnisse bis nach England exportierte; man findet ihre Spuren in Antwerpen, Hertogenbosch, Utrecht, Breda, Valenciennes. Tournaiser Skulpturen zierten die Grabmale der Herzogin Mahaut d'Artois bei Arras, der Grafen vom Hennegau in Valenciennes. Einen Grund zu dem regen bildnerischen Schaffen gerade in Tournai mag man — obwohl derlei materielle Argumente zurzeit nicht gern gesehen sind — in den Tournai nahegelegenen Steinbrüchen suchen, die graublauen Kalkstein, »pierre bleue de Tournai«, in Fülle lieferten, ebenso wie man nicht ohne Berechtigung festgestellt hat, daß die Steinkohlenlager bei Dinant den Erzguß dort insonderheit gefördert haben.

Abb. 284. Tournai, Kathedrale, Grabrelief mit der hl. Anna

Wie seine Denkmale führte Tournai seine Künstler aus: schon im 13. Jahrhundert wurde der berühmte Bildhauer Henri de Tournai zur Abtei von Flines entsandt, Tournaiser Meister arbeiteten am Schmuck des Schlosses von Gent, der Kathedralen von Cambrai und Lille.

Mit der Mehrzahl der belgischen Bildwerke wurden auch die Schöpfungen der Meister von Tournai 1566 durch die Bilderstürmer, 1793 durch die Franzosen zerstört, erhalten blieb — außer den wichtigen Monumenten des nach Navarra ausgewanderten Tournaisers Jean Lommen — nur jene Reihe kleiner Votivsteine, die neben der Grabplatte, der »dalle gravée funéraire«, die den Leichnam des Verstorbenen deckte, zu seinem Ehrengedächtnis in die Kirchenmauer eingelassen wurden.

Der erste Künder des Ruhmes der »pierres de Tournai« wurde der Tournaiser Lokalforscher, Sammler und Kunstliebende Dumortier: 1825 rettete er eine Auswahl besonders wichtiger Stücke, die, wenngleich arg verstümmelt, den Bilderstürmern und Franzosen entgangen waren, vor endgültiger Zerstörung aus den Ruinen des Klosters der »Récollets« und weihte — ein französischer Provinz-Boisserée — sein weiteres Leben ihrer Bewahrung und Propagierung. Unter den Fremden von Distinktion, die zu ihm pilgerten, die Steine anzuschauen, war G. F. Waagen, der 1848 seiner Begeisterung über die neugehobenen Schätze lebhaft und ausführlich Ausdruck gab[1]). Waagen befand sich schon damals auf der Suche nach einer Lösung des »Rätsels der Brüder van Eyck«: in den Tournaiser Monumenten glaubte er nun die eigentlichen Vorbilder der Richtung suchen zu müssen, in der die Brüder van Eyck in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts so Wunderbares leisteten«; die Steine erklären ihm »die bisher noch immer rätselhafte Erscheinung dieser so höchst ausgebildeten Kunst im Verhältnis zu ihren Vorgängern auf das Vollständigste«. Dem positiven Urteil Dumortier-Waagens schließt sich ein Teil der Forschung an: de Laborde[2]), Courajod, Muntz wahren den Tour-

[1]) Waagen, Über eine alte Bildhauerschule zu Tournay: Kunstblatt, Stuttgart 1848.
[2]) De Laborde, Les Ducs de Bourgogne I, p. XCV.

naiser Meistern die Rolle der »initiateurs« und selbst Schnaase[1]) leiht ihnen erhöhte Beachtung. Einen rührigen Gegner finden die »pierres de Tournai« in Michiels[2]), der einen Besuch bei Dumortier schonungslos ins Lächerliche zieht: er schildert den »seltsamen Monomanen, Paläographen, Orateur und Amateur« inmitten seiner vermeintlichen Schätze, die in Wahrheit nichts seien, als grob auf Bestellung hingeschluderte industrielle Machwerke, ohne Charakter, ohne Individualität, gänzlich unfähig, einer Kunst von Bedeutung voranzuschreiten. Mit abwägender Gerechtigkeit behandelt Dehaisnes[3]) die Tournaiser Frage: er nimmt an, daß es in vielen Städten der Niederlande Monumente von ähnlicher Art und gleichem Verdienst gegeben habe, daß man nicht aus der zufälligen Erhaltung und dem Studium gerade dieser Werke auf die Existenz einer einzigartigen Bildhauerschule schließen dürfe, die auf Plastik und Malerei des ganzen Landes entscheidenden Einfluß geübt habe, daß aber Tournai gewiß ein besonders wichtiges Zentrum der Bildhauerei bedeutet haben müsse. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts blieb das Studium der Tournaiser Denkmale der Lokalforschung vorbehalten, die, während sie über Einzelheiten befriedigende Klarheit schuf, der Gesamtauffassung und Einordnung der Denkmale nichts hinzuzufügen wußte[4]). Der archäologische Kongreß zu Tournai 1895, sowie eine Ausstellung des gesamten Tournaiser Kunstbesitzes vom 13. zum 18. Jahrhundert 1911 vermochten gleichfalls kaum, jenseits der lokalen

Abb. 285. Tournai, Kathedrale, Grabrelief der Familie Seclin

[1]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, VI, S. 522.

[2]) Michiels, Histoire de la peinture flamande 1866, II, p. 73—82.

[3]) Dehaisnes, Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, Lille 1886, p. 122.

[4]) A. de la Grange et L. Cloquet, Etudes sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville, Tournai 1889; — Dies., Les monuments funéraires tournaisiens an moyen-âge: Revue de l'art chrétien XXX, nouv. série V, 1887, p. 18; — Cloquet, L'art à Tournai: Mémoires de la société historique et litéraire de Tournai XXIII, p. 341. Vgl. auch P. van de Ven u. A. Hocquet, Les funérailles de Jehan Fiefvés: Revue tournaisienne IV, 1908, p. 134, 173.

Abb. 286
Tournai, St. Jacques, Grabmonument der Familie d'Avesnes

Schranken zu interessieren: der wichtigste Nachklang der Ausstellung blieb die von Soil de Moriamé[1]) sorgsam vorbereitete Publikation, in deren reichem Tafelanhang sich auch die »pierres de Tournai« nahezu vollzählig abgebildet finden. Hier tritt zu den bekannten Dumortiersteinen eine Anzahl von Beispielen aus den Nebenkirchen von Tournai, aus Mons und kleineren Orten des Hennegau, aus Lille und Arras, die sich teils durch das Material des blauen Steins, teils durch stilistische Verwandtschaft den Denkmalen von Tournai aufs beste anreihen.

Der Inventarisation war es leider nur möglich, die Tournaiser und Monser Denkmale neu aufzunehmen; es soll in der Folge versucht werden, auf Grund dieses keineswegs erschöpfenden Materials die Gattung zu kennzeichnen und ihr im Zusammenhang des niederländischen Kunstschaffens einen möglichst befriedigenden Platz anzuweisen.

TOURNAI, KATHEDRALE[2])

1. Grabmonument der Familie Cottrel. In der Mitte Christus als Weltenrichter, links Jean Cottrel († zwischen 1396 und 1400), seine Söhne Jean († 1395), Jacques (1424), Pierre (gefallen 1415 bei Azincourt) und ihre Schutzheiligen, rechts Marguerite d'Esplechin und ihre drei Töchter mit Schutzheiligen. Unter einer Kleeblattbogenreihe auf Wappenkonsolen, Mitte überhöht. Blauer Stein, in der Mitte durchgebrochen. Chorumgang links, 2. Kapelle. Ausst. 1911, Nr. 25.

2. Grabmonument mit der hl. Anna, Inschrift unvollendet, Datum fehlt. Unter Kleeblattbogenreihe. Blauer Stein, Teile der Umrahmung und Köpfe des Kindes und der Stifterin, sowie deren Hände zerstört. Ausst. 1911, Nr. 32.

3. Grabmonument der Familie Seclin. Säugende Madonna, links Nicolas de S. († 1341) mit seiner Frau Isabeau de Cysoing († 1322), rechts ihr Sohn Colars († 1401). Unter einer Reihe von Spitzgiebeln, deren mittlerer das Wappen trägt. Blauer Stein, Kopf der Madonna und Hände der Stifter fehlen. Ausst. 1911, Nr. 26.

[1]) Soil de Moriamé, Les anciennes industries d'art Tournaisiennes à l'exposition de 1911, Tournai, Casterman 1912. Zitiert »Ind. d'art«.

[2]) Soweit Standort nicht eigens angegeben, werden die Steine in der ersten Kapelle des Chorumgangs rechts bewahrt. Der größte Teil der Steine stammt aus der Coll. Dumortier. Die Nummern 3–5, 7–10, 12/13 genau beschrieben bei Caloen, Bullet. de la société hist. et lit. de Tournai XV, 1872, p. 83.

BASÈCLES GRABMONUMENT DES SIMON DE LE VAL

4. Grabmonument Jacques Isack. Säugende Madonna, links der Stifter († 1401), rechts seine Gattin Isabeau D'Anvaing († 1401). Eingefaßt von einer an den oberen Ecken abgerundeten Hohlkehle. Blauer Stein, Köpfe von Madonna und Kind fehlen. Ausst. 1911, Nr. 27.

5. Grabmonument des Jean de Cologne (Boulogne, † 1403) und seiner Gattin Ghille Ridoule († 1414). Rechteckige Nische mit Halbfigur des hl. Franz. Waagen beobachtete noch reiche Reste von Bemalung. Ausst. 1911, Nr. 30.

6. Grabmonument Liévin Blecker († 1423). Jüngstes Gericht, rechts der Stifter mit seinem Patron. Eingefaßt von an den oberen Rahmenecken abgerundetem Wulst. Blauer Stein, stark lädiert, alle Köpfe und Hände fehlen. Ausst. 1911, Nr. 33.

7. Grabmonument Marie Folette († 1438), Gattin des Jehan Guais (Gervais). Madonna, links Stifter mit Sohn, rechts Stifterin mit Tochter. Hinter der Madonna halten zwei Engel einen Vorhang. Umrahmung von Wulst und Hohlkehle. Datum nicht ausgeführt, nur 14.. Blauer Stein, alle Gesichter und Hände fehlen. Ausst. 1911, Nr. 38.

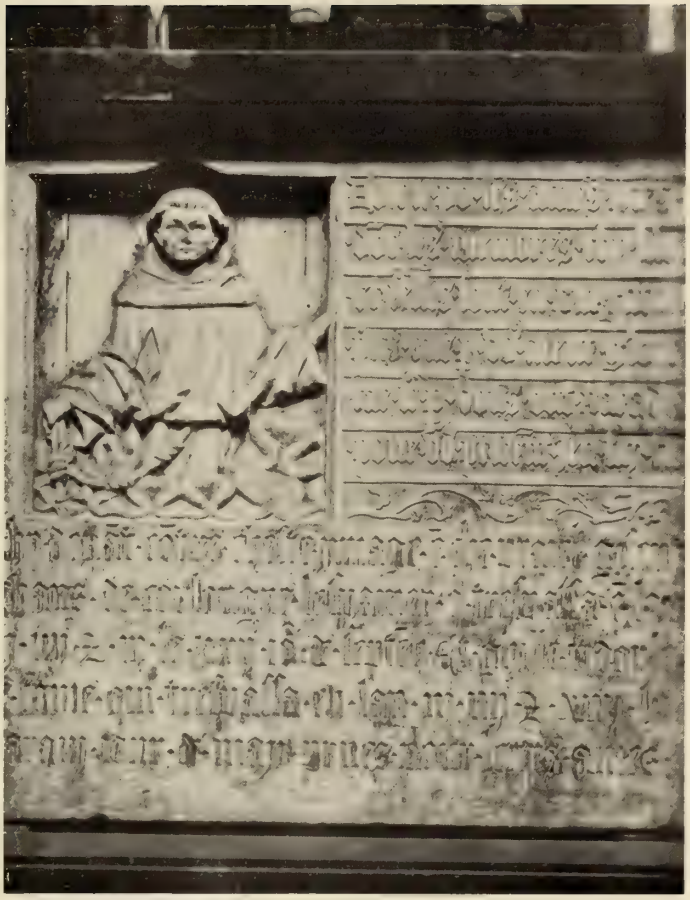


Abb. 287
Tournai, Kathedrale, Grabmonument des Jean de Cologne, † 1403

8. Grabmonument Jean de Wastine († 1433). Ölberg, links der Stifter als Kanonikus mit Johannes dem Täufer. Umrahmung von Wulst und Hohlkehle. Blauer Stein, starke Reste von Polychromie. Chorumgang links, 6. Kapelle.

9. Grabmonument Tasse (Eustachius) Saveris (Savary). Hl. Dreieinigkeit, links der Stifter († 1426) und sein Sohn Jacques mit ihren Patronen, rechts Catine de la Walle mit der hl. Katharina. Polygones Baldachin mit krabbenbesetzten Spitzgiebeln. Todesdaten von Frau und Sohn freigelassen. Blauer Stein, in der Mitte durchgebrochen, Köpfe und Hände fehlen. Ausst. 1911, Nr. 35.

10. Grabmonument Jehan du Bos († 1438). Madonna mit stehendem Kind, dahinter Vorhang, den Engel halten. Links Stifter mit Johannes dem Täufer, rechts Caterine Bernard († 1463) mit Töchterchen und Patronin. Obere Ecken abgerundet. Blauer Stein, die meisten Köpfe fehlen, ebenso die Hände und Teil der Inschrift. Ausst. 1911, Nr. 39. Ergänzte Kopie mit neuer Polychromie im Chorumgang links, 3. Kapelle.

11. Grabmonument Jehan Lamelin († 1470). Kreuzigung mit Maria, Magdalena und Johannes, rechts Stifter mit Patron. Umrahmung rankenbesetzte Kehle; an den vier Ecken die Evangelistensymbole. Blauer Stein, der Gekreuzigte und alle Köpfe fehlen. Chorumgang links, 1. Kapelle.

12. Graviertes Grabmonument des Jakes Pollés († 1400) und der Biétris de Waudripont. Ausst. 1911, Nr. 28.

Abb. 288. Mons, Ste. Waudru
Grabrelief des Lancelot de Bertaymond, † 1418

TOURNAI, ST. JACQUES

13. Grabmonument der Familie d'Avesnes. Madonna mit stehendem Kind, links Stifter mit Sohn Colars und Schutzheiligen, rechts seine Frau Caterine de Crespelaines mit den hl. Katharina und Margarete. Unter polygonem Baldachin mit krabbenbesetzten Spitzgiebeln. Datum unausgeführt, nur 14.. Blauer Stein, gut erhalten.

TOURNAI, ST. NICOLAS

14. Grabmonument Baudouin de Henin, seigneur de Fontaine († 1420). Madonna und Kind mit aufgeschlagenen Büchern, links Stifter mit hl. Antonius, rechts seine Frau Caterine de Melun († 1425) mit hl. Katharina. Wappen. Evangelistensymbole. Umrahmung Hohlkehle mit Rosetten. Datum der Frau später hinzugefügt. Blauer Stein, Kopf des Kindes, Hände der Stifterin und linkes Wappen fehlen.

15. Grabmonument Arnould de Gheldres († 1499). Madonna, links Stifter mit fünf Söhnen, präsentiert vom hl. Bischof Arnold, rechts Stifterin mit vier Töchtern und der hl. Elisabeth. Umrahmung Hohlkehle. Weißer Stein, Reste von Polychromie.

16. Graviertes Grabmonument Aimery Dupont († 1370). Madonna unter Baldachin, links Stifter mit hl. Bischof, rechts Stifterin Jeanne de Bailli († 1358) mit hl. Katharina. Weißer Stein.

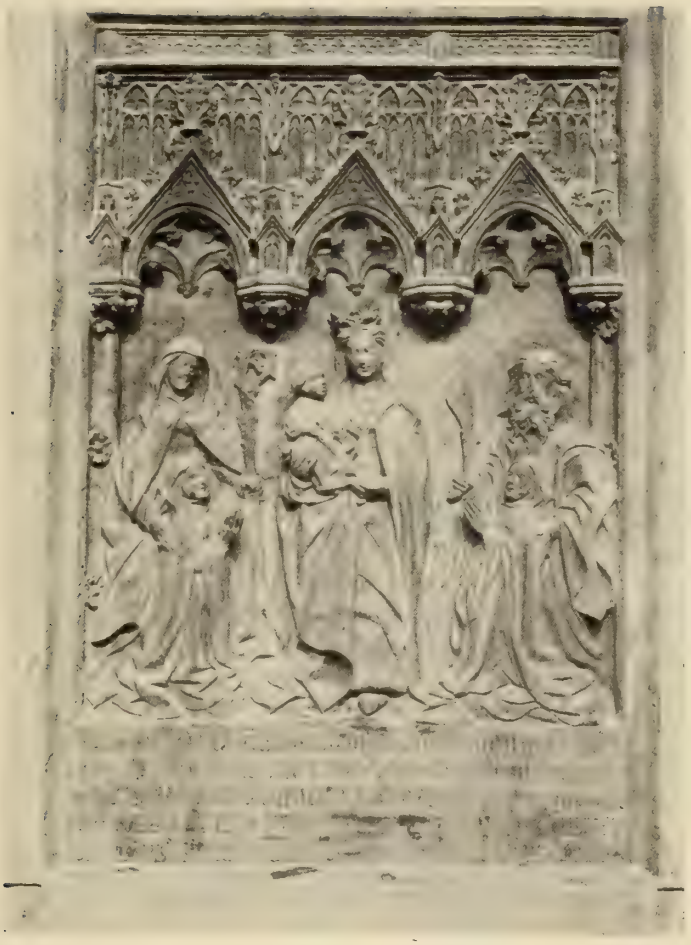


Abb. 289. Mons, Ste. Waudru
Grabmal der beiden Kanonissen de Dronghelen

TOURNAI, STE. MARIE MADELEINE

17. Grabmonument der Familie de Clermès. Jüngstes Gericht, zu den Seiten Roger de C. († 1400) und seine Frau Marie Baissieu († 1426), Roger II. de C. († 1424) und seine Frau Caterine Bourgeoise († 1472) mit Schutzheiligen. Rahmung mit Wappen besetzt. Reste von Polychromie. 1601 restauriert, aus dieser Zeit alle Köpfe.

TOURNAI, MUSEUM

18. Grabmonument des Jacques Le Louchier. Madonna, links Stifter († 1470) mit seinem Söhnchen, rechts seine Gattin Jehanne Villaine († 1434). Hinter der Madonna geraffter Vorhang. Wappen. Eingefaßt von einer an den oberen Rahmenecken abgerundeten Hohlkehle. Blauer Stein, Gesichter und Hände fehlen. Ausst. 1911, Nr. 41.

19. Grabmonument Simon de Leval († 1407). Links Madonna mit stehendem Kind, rechts Stifter in Rüstung kniend, dahinter sein Pferd. Wappen. Eingefaßt von einer flachen Kehle. Original in Basècles, im Museum Gipsabguß. Ausst. 1911, Nr. 29.

20. Grabmonument Robert de Quinghien, Kanonikus von Antoing († 1429). Rechts hl. Dreieinigkeit, hinter der Engel einen Vorhang halten, links Stifter mit Johannes dem Täufer. Wappen. Umrahmung Hohlkehle. Weißer Stein mit kräftigen Resten der alten Fassung (blau, rot, gold). Kruzifix mit Gekreuzigtem fehlt. Aus der alten Kirche von Antoing. Ausst. 1911, Nr. 37.

21. Grabmonument Marie de Quinghien, Gattin des Fastrès du Kasteler († 1427). Links säugende Madonna, rechts Stifterin mit hl. Katharina. Wappen. Eingefaßt von einem an den oberen Ecken abgerundeten Wulst und Hohlkehle mit Rosetten. Weißer Stein mit Resten von Polychromie. Hände der Stifterin abgeschlagen. Provenienz wie Nr. 20, Ausst. 1911, Nr. 36.

22. Grabmonument des Jehan de Vilers. Dreieinigkeit, links Stifter mit Patron, links Stifterin mit Tochter und Patronin. Umrahmung Hohlkehle, Mitte überhöht. Alle Daten unausgeführt, nur 14.. Blauer Stein, stark verstümmelt.

23. Graviertes Grabmonument Willaume de Maude († 1418). Links kniender Stifter mit Heiligen, rechts Madonna. Ausst. 1911, Nr. 31.

TOURNAI, ECOLE ST. LUC.

24. Grabmonument des Antoine Watiers († 1425) und seiner beiden Frauen Marguerite Caron († 1418) und Isabelle Tacquette († 1420). Dreieinigkeit, links Stifter mit fünf Söhnen, präsentiert vom hl. Antonius, rechts die beiden Frauen mit ihren drei Töchtern, präsentiert von der hl. Margarete und Elisabeth. Blauer Stein, Kruzifixus fehlt, Köpfe und Hände verstümmelt.

25. Grabmonument mit Kreuzigung und Stiftern, ganz verstümmelt.

MONS, STE. WAUDRU [1])

26. Grabmonument Lancelot de Bertaymont († 1418). Rechts stehende Madonna, links kniender Ritter, präsentiert von jugendlichem Heiligen. Über dem Ritter Wappen und Helmzier. Kleeblattbogenreihe unter Flachbogen. Blauer Stein.

27. Grabmonument der Aelis de Dronghelen († 1433) und der ? de Dronghelen († 1483), präsentiert von einer heiligen Äbtissin und dem hl. Bartholomäus, in der Mitte stehende Madonna. Das zweite Datum später zugefügt. Krönung durch drei krabbenbesetzte Spitzgiebel. Weißer Stein.

28. Grabmonument des Gerard Parent, genannt Marnier. Sitzende Madonna zwischen einem Mönch und einer Nonne. Wappen. Kein Datum. Unregelmäßige Bogenbekrönung. Weißer Stein. Linkes Seitenschiff, 4. Kapelle.

29. Grabmonument Guillaume de Brouselles († 1430). Hl. Dreieinigkeit, links Stifter mit Johannes dem Täufer, rechts seine Frau Jeanne Nokarde († 1437) mit ihrem Sohn und dem hl. Nikolas. Wappen. Polygones Baldachin mit krabbenbesetzten Spitzgiebeln. Datum der Frau nachgetragen. Blauer Stein, Reste von Polychromie.

30. Grabmonument Jacquemart Hainecart (Hennecart, † 1434). Thronende Madonna, links Stifter mit dem hl. Jakobus, rechts heilige Äbtissin mit den beiden Frauen des Stifters, Isabel du Pont († 1424) und Maigne d'Aubrie († 1480). Wappen. Polygones Baldachin mit krabbenbesetzten Spitzgiebeln. Todesdatum der zweiten Frau später zugefügt. Blauer Stein. Linkes Seitenschiff, 2. Kapelle.

31. Grabmonument Guillaume le Veillant († 1409). Hl. Dreieinigkeit, links Stifter mit der hl. Barbara, rechts seine Frau Agnes de la Roque mit ihrer Patronin. Wappen. Umrahmung flache Kehle mit Inschrift. Todesdatum der Frau freigelassen, nur 14.. Blauer Stein.

Durch die Todesdaten der Dargestellten sind die Steine scheinbar genau zeitlich fixiert; es wäre jedoch ein den Gepflogenheiten der Zeit wenig entsprechender Schluß, wollte man den Entstehungstermin jedes Monuments mechanisch mit dem Todesjahr seines Stifters

[1]) Falls kein Standort angegeben, linkes Seitenschiff, 3. Kapelle. Durchweg gut erhalten.

gleichsetzen. Häufig gab der Stifter das Votivbild schon bei Lebzeiten in Bestellung, noch häufiger bestimmte er die Errichtung durch testamentarischen Beschluß und die Ausführung blieb dem Testamentsvollstrecker, häufig auch ließ der überlebende Teil der Ehegatten oder ein pietätvoller Sohn das kleine Monument zu Ehren des Verstorbenen aufstellen. In den letzten Fällen konnte es geschehen, daß das Bildwerk erst eine Reihe von Jahren nach dem Tode des Dargestellten aufgeführt wurde. Die Regel war es freilich, daß der Testamentsvollstrecker sich schnell seines Auftrags entledigte: ich denke an eine Urkunde über die Ausschmückung der Grabkapelle des Piéron Boinenfant, die de la Grange publiziert [1]): Boinenfant starb 1344 und hinterließ die Bestimmung, daß man nach seinem Tode in der Kirche der Minderbrüder zu Tournai eine Grabkapelle mit Votivbildwerk errichten solle. Die Abrechnung über die Bildhauerarbeit erfolgt bereits 1345, also ein Jahr nach dem Ableben des Stifters.

Abb. 290. Mons, Ste. Waudru, Grabrelief des Gerard Parent

Einen guten Anhalt zu exakter Datierung geben die Steine, bei denen nur eines der Daten gleich voll ausgeführt ist, während die anderen hinter der Jahrhundertzahl 14 eine für weitere Zeichen freigelassene Lücke oder spätere Ergänzung weisen. Auf dem Monument der Marie Folette ist nur das Jahrhundert 14 . . angegeben, es ist daher anzunehmen, daß die Stifterin den Stein zu ihren Lebzeiten, d. h. vor 1438, setzen ließ. Genaueren Aufschluß gibt die Inschrift des Saverisreliefs: Tasse Saveris starb 1426, aller Wahrscheinlichkeit nach bestellten seine Frau und sein Sohn, deren Daten ausgespart sind, das Denkmal unmittelbar nach seinem Tode. Noch ergiebiger ist das Heninrelief: hier ist der Entstehungstermin durch das Todesdatum des Mannes, 1420, und das — nachgetragene — der Frau, 1425, fest begrenzt. Besonders häufig findet sich das Auslassen und Nachtragen von Daten bei den Monumenten von Mons: man könnte hier eine Bestätigung

[1]) Bulletin de la société historique et litéraire de Tournai XXIII, 1890, p. 110: Documents relatifs à quelques anciens monuments de Tournai.

Abb. 291. Tournai, École St. Luc, Grabrelief des Antoine Watiers, † 1425

der Annahme finden, daß Tournai das alleinige Zentrum der Grabsteinfabrikation war, und die an anderen Orten vorkommenden Steine Exportware darstellen. Von den frommen Frauen aus dem Hause Dronghelen (Mons, Mon. Nr. 27) stirbt die erste 1433, die überlebende, deren spätes Todesdatum (1483) nachgetragen ist, setzte der Schwester wohl bald nach deren Tode den Stein. Zuverlässig datiert ist auch das Monument der Brouselles: der Mann stirbt 1430, die Frau (mit nachgetragenem Datum) 1437, die Herstellung liegt zwischen beiden Daten, vermutlich näher dem früheren. Beim Hainecartrelief versucht Paul Post[1]), durch kompliziertere Erwägungen das Datum zu präzisieren: das Todesjahr des Mannes ist 1434, das der ersten Frau 1424. Da nicht anzunehmen sei, daß die zweite Frau der ersten ein Denkmal gesetzt habe, müsse die Bestellung innerhalb dieses Jahrzehnts erfolgt sein. Der auf moderner Psychologie begründete Schluß erscheint kaum zwingend für eine Zeit, der die Graf-von-Gleichen-Idylle nicht fern lag, der Werden, Vergehen und Erneuern in anderem Sinne selbstverständlich war als uns; zudem müßte, wenn Posts Kombination zuträfe, nicht nur das Datum der zweiten Frau, sondern auch das des Mannes nachgetragen sein. Immerhin mag man annehmen, daß das Grabmal auf Grund testamentarischer Bestimmung des Mannes, also bald nach 1434, entstand.

Das nicht ausgefüllte Datum auf dem Denkmal der d'Avesnes wird, wie mir scheint,

[1]) Jahrb. d. Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXXX, 1919, S. 175.

Abb. 292. Tournai, St. Nicolas, Grabrelief des Baudouin de Henin, † 1420

glücklich ergänzt durch eine Archivnotiz, die zugleich — ein seltener Fall — den Namen des Künstlers meldet[1]): »1405 Exécution testamentaire de Colart d'Avesnes .... Item à Jaques Quetelare pour avoir faict et livré une lame de piere qui fut pozée sur le dict deffunct et pour ycelli avoir gravée, ordonnée et assise sur le tombeau dudit feu par marchié faict à lui XXVII.« Es ist anzunehmen, daß der »tailleur de lames«, der die Grabplatte gravierte, und der »tailleur de pierre«, dem das Votivbild zufiel, ein und dieselbe Person waren, um so mehr, als die »régistres de la loi« zu dieser Zeit ein ziemliches Durcheinander zwischen den verschiedenen Sondergruppen der Bildhauerzunft zeigten, und selbst Stein- und Holzbildner nicht immer streng geschieden blieben. Aus derselben Erwägung heraus hatte man schon früher das Votivrelief des Jehan du Bos und der Caterine Bernard mit dem Namen des Bildhauers Jehan Genoix zusammengebracht, der als Autor der Grabplatte für die gleichen Toten überliefert ist. Genoix wird in den Urkunden ausdrücklich auch als »tailleur de pierre« genannt; er war einer der Schöpfer des Mausoleums des Corneille, Bâtard de Bourgogne, der 1452 in der Schlacht von Rupelmonde ums Leben kam. — Das Relief des Antoine Watiers glaubt man dem Alart du Moret, ebenfalls zugleich Bildhauer und »tailleur de lames«, zuschreiben zu können, da der

[1]) Bulletin de la société historique et lit. de Tournai XXIII, p. 366.

Abb. 293
Tournai, Museum, Grabrelief der Marie de Quinghien, † 1427

Name des Künstlers sich in den Rechnungen von Watiers' Testamentsvollstrekkung vorfindet.

Alle anderen Versuche, Autorennamen mit den Tournaiser Steinen in Beziehung zu setzen, müssen als ungenügend begründet zurückgewiesen werden, so die Zuweisung des Isackreliefs an Genoix und vor allem die alteingewurzelte Bestimmung des Seclinmonuments auf Guillaume du Gardin. Du Gardin scheint etwas wie das Haupt der Tournaiser Bildhauerschule gewesen zu sein, er erwarb 1335 seine Bürgerschaft in Tournai, erhielt 1338 den Auftrag von Beatrix de Louvain, ein Grabmal zu Ehren ihres Großvaters, Henri de Louvain († 1283) und ihres Vaters Jean († 1308) zu entwerfen, das in den Frères mineurs zu Brüssel aufgestellt werden sollte und das 1695 durch das Bombardement der Kirche zugleich mit einem anderen Grabmal du Gardins (für Marie d'Evreux, † 1335) zerstört wurde. Nur ein Geschmacksurteil der älteren Forschung, die dem Seclin-Monument den höchsten künstlerischen Wert in der Reihe beimaß, kann seine Zuweisung an den ersten Tournaiser Meister veranlaßt haben. In der Tat blieb von du Gardins Werk nichts als die Überlieferung bewahrt. Der einzige Tournaiser Bildhauername, mit dem wir den Begriff eines Werkes verbinden, ist der des schon erwähnten Jean (Jannin) Lomme[1]) dessen Grabmal des Charles le Noble von Navarra (bestellt 1416) im abgelegenen Pampelona glücklich den Vernichtungsmöglichkeiten der niederländischen Heimat entging. Hier offenbart sich eine Künstlerpersönlichkeit, die den Meistern von Dijon genähert zu werden verdient, und Tournai in Wahrheit als Vorort der Bildhauerei erkennen läßt. Leider führt kein Weg von den prächtigen Alabasterfiguren des Navarreser Grabmals zu der bescheideneren Gattung der Tournaiser Votivreliefs.

Die Qualität der »pierres de Tournai« ist durchwegs keine besonders hohe und sie bleiben, obwohl sich die Reihe über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren erstreckt, einander erstaunlich ähnlich, wie nach einer beschränkten Auswahl fester Typen gearbeitet. Nahezu alle Monumente haben Teil an einem gemäßigten Realismus, einer bürgerlich-familiären Anmut, die, unfähig zur Gewalt und wenig geneigt zur Übertreibung, den größten Gegensatz zu dem »réalisme lyrique«, dem mächtigen Aufrauschen des Sluterstils bietet. Die Draperien neigen zur Trockenheit und vermeiden heftige Ausladungen. In den Stifterköpfen zeigen sich

[1]) Bertaux, Le mausolée de Charles le Noble à Pampelone: Gazette des beaux-arts 1908, II, p. 89. — Ders. in Michel, Histoire de l'art III, 2, p. 810.

TOURNAI, KATHEDRALE. GRABDENKMAL DES JEHAN LAMELIN

zum Teil individuelle Bildungen, doch wird darin, nach einem hübschen Wort von Köchlin »mehr realistische Phantasie als wirklicher Naturalismus« offenbar: die Bildhauer gaben imaginären Personen den Anschein des Lebens. Die Monumente haben geringere Höhen- und größere Breitenausdehnung — ein dieser Folge eigentümliches Format, während das gewohnte Format des Votivbildwerks das in die Höhe gestellte Rechteck ist, wie es sich auch in den späteren deutschen Beispielen findet. Die Steine sind meist sehr tief ausgearbeitet, so daß die Figuren in starkem Relief auf der glatten Fläche vortreten. Eine Sondergruppe, auf die hier nicht eigens eingegangen werden soll, bilden die »pierres gravées«: bei ihnen sind die — erhöhten — Figuren ausgespart und die Binnenzeichnung mit geritzten Linien gegeben, der — vertiefte — Grund war vielleicht ursprünglich mit einer farbigen Masse bedeckt, ähnlich wie beim »champ levé«. Alle Reliefs zeigten ursprünglich reiche Bemalung, sie scheinen überhaupt mehr die Wirkung der Malerei anzustreben, als aus rein plastischem Empfinden heraus geschaffen. Malerisch ist auch die Anordnung: die Hauptfigur in Vorderansicht nimmt meist die Mitte ein, während die Figuren an den Seiten, die knienden Familienmitglieder des Stifters mit ihren Schutzheiligen, in Dreiviertelprofil gegeben sind. »Die Denkmale verraten,« bemerkt Schnaase[1]) »daß der Bildner die Wirkung zum Teil von der Farbe erwartete.«

Abb. 294
Tournai, Museum, Grabrelief des Robert de Quinghien, † 1429

Unter vorsichtiger Benutzung der mehr oder minder gesicherten Daten lassen sich die Steine in etwa folgender Weise gruppieren:

a) Cottrel-Monument (Liste Nr. 1), um 1395—1400. Die Fülle der Figuren ist in ein streng symmetrisches Schema gebannt, die Köpfe durch keinerlei Versuch der Individualisierung voneinander geschieden. Wangenumriß und Gesichtszüge sind noch nach Art des 14. Jahrhunderts in leicht faßlichen geschlängelten Linien gegeben, Haare und Bärte in ornamentalen Wellen sorgsam geordnet, die Falten schlaff und teigig mit kalligraphisch geführten Säumen. Die Wirkung des noch jetzt stark farbigen Reliefs mit der kleinteilig bewegten Oberfläche ist rein auf das Malerische gestellt. — Das spätere Clermès-Monument (Nr. 17) und das im Museum von Arras bewahrte Monument des Hue Walois (Ind. d'art Pl. XXXIX) zeigen, wie bei diesem industriellen Betrieb ein Schema — das Jüngste

[1]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VI, S. 252 ff.

Abb. 295
Tournai, Museum, Grabrelief des Jacques Le Louchier, † 1471

Gericht — ohne wesentliche Veränderung durch Generationen weiterleben kann.

b) Monument von Basècles, hl. Anna selbdritt, Denkmale Seclin und Isack (Nr. 19, 2—4), um 1400—1410[1]). Der plastische Sinn ist entwickelter, die Reliefs zeigen wenige Figuren, die klar nebeneinander stehen, unter sichtlicher Vermeidung von Überschneidungen. Die dicken, schwer herabfallenden Stoffe mit wellenförmig bewegten Säumen lassen ein Gutteil vom Körper hindurchsehen, in den Stifterköpfen ist der Eindruck des Individuellen erstrebt, während in den Schutzpatronen die alten Schemata weiterleben. Zusammenhang mit Frankreich wird offenbar vor allem in dem breiten Oval der Basècles-Madonna und in dem eleganten Figürchen der hl. Anna (ich denke an eine Maria der Verkündigung aus der Région toulousane, jetzt im Louvre, die ganz mit dem Annarelief zusammengeht)[2]). Französisch muten auch die Anklänge an die antike Formenwelt an: der französischen Kunst war zu allen Zeiten eine gewisse antikisch-klassizistische Tendenz — bald als Haupt- bald als Nebenströmung — zu eigen, die auch im 14. und 15. Jahrhundert fühlbar bleibt, wenngleich in geringerem Maße als in dem der Antike besonders nahen französischen 13. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Rheimser Visitation. — Ich möchte die Gruppe b), die die künstlerisch wertvollsten früheren Monumente der Tournaiser Serie vereint, als die »klassizistische« bezeichnen.

Zwischen dem Cottrelrelief und dieser klassizistischen Gruppe, am nächsten dem Seclin-Monument, steht der Stein des Jehan Sakespée und Jehan du Pluvinage († 1376) im Museum von Arras (Abb. Ind. d'art Pl. XXXII).

Das urkundlich 1405 datierte Relief der Familie d'Avesnes (Nr. 13) steht in seiner derben Ausführung, mit den dicken Köpfen, den gedrückten Proportionen und der ungeschickten Füllung der Fläche allein, ebenso das des Coulogne (Nr. 5), das mit seiner neutralen Darstellung vermutlich einen verbreiteten »vorrätigen« Fabrikationstyp repräsentiert.

[1]) Vgl. darüber eingehend L. A. I. Petit i. d. Annales du cercle archéologique de Mons XVI, p. 617. Der in so ritterlicher Erscheinung dargestellte Tote war huissier d'armes du roi.

[2]) Abb. Michel, Histoire de l'Art IV, 2, p. 578.

c) Erste Monser Gruppe, zwischen 1420 und 1433, Grabsteine des Lancelot de Bertaymont, des Parent und der beiden Dronghelen-Nonnen in Mons, des Watiers Antoine in Tournai (Nr. 26, 27, 28, 24) und des Jehan du Mont († 1430) zu Mont Bernanchon (Abb. Ind. d'art Pl. LI). Anordnung und Gewandbehandlung sind der Gruppe b) verwandt, der Zusammenhang mit Frankreich deutlich in der Madonna des Bertaymontsteines, deren gerollte Falten sich etwa auf den Heiligenfiguren der Kirchen von Berney und Brianne wiederfinden (Abb. Vitry, Documents de la sculpture française du moyen-âge Pl. CV). Im allgemeinen erscheint die Durchbildung der Monser Steine provinzieller, minder gepflegt als die der Tournaiser, die Proportionen sind gedrungener, die Köpfe unindividueller. Bezeichnend für die Gruppe der leere freundliche Madonnentyp mit dem gescheitelten Haar, das in regelmäßigen Schönschriftkurven zu beiden Seiten des Kopfes herabfließt.

Abb. 296
Paris, Louvre, Zeichnung des Meisters von Flémalle

Der Gruppe nahestehend ein Monument im Museum van Stolk zu Harlem: Godefroi Clauwes wird von Johannes dem Täufer der Maria präsentiert.

d) Monumente der Marie de Quinghien und der Familie Heṇin (Nr. 21, 14), um 1420—25. Der vorigen Gruppe verwandt, mit fast dem gleichen Madonnentyp, doch in der Gewandbehandlung fortschrittlicher: die gotischen Saumlinien beginnen zu verschwinden.

Bezeichnend für diese Stilstufe das Betonen des Zeitkostüms, für das ein weiteres gutes Beispiel das Relief des Enguerrand de Wisquette († 1460) im Museum von Lille bietet (Ind. d'art Pl. LIX).

Zeitlich wäre hier einzuordnen ein Denkmal, das stilistisch wie vor allem ikonographisch aus der Gesamtreihe herausfällt: das des Jehan Fiefvès († 1425), aus dem Besitz der Ecole S. Luc zu Tournai, vom Musée des arts décoratifs zu Brüssel erworben (Abb. Ind. d'art Pl. XLVII). Der Tote ruht auf einer Bahre, umgeben von vier stehenden und zwei hockenden Kapuzenträgern — den aus der burgundischen Kunst glorreich bekannten »pleurants«. Von der monumentalen Bedeutung, die die Meister von Dijon dem Motiv abgewinnen konnten — ich denke an die »pleurants« vom Grabmal des Philippe Pot — ist hier nichts zu spüren, die Szene fügt sich zum angenehmen Ornament.

e) Reliefs Blecker, Marie Folette, Le Louchier, Robert de Quinghien (Nr. 6, 7, 18, 20), um 1425—40. Der pittoreske Charakter, der infolge des starken französischen Einschlags in den vorigen Gruppen zurückgetreten war, offenbart sich wieder deutlich. Die Gewänder werden komplizierter, die Falten unruhig, verschoben, gegeneinander stoßend. Die Hintergründe klingen an Gemälde an: das Motiv des Vorhangs, den Engel halten, ist ein von Grund auf malerisches, es findet sich u. a. auf Rogier van der Weydens Medicimadonna in Frankfurt a. M. Mit Rogier wurde denn auch bereits in Verbindung gebracht das insonder-

Abb. 297
Tournai, Kathedrale, Monument des Tasse Saveris, † 1426

heit malerische, noch jetzt stark polychrome Quinghien-Relief[1]), dessen kleinfiguriger Niedlichkeit man damit jedoch zuviel Ehre antat.

In der Anordnung entspricht dieser Gruppe ganz eine Zeichnung im Louvre, Madonna unter dem Baldachin zwischen der von Schutzheiligen präsentierten Stifterfamilie, die eine Komposition des Meisters von Flémalle bewahrt. Zusammenhang des Quinghien-Gottvaters mit der Dreifaltigkeitsgrisaille des Flémallers in Frankfurt a. M. beobachtete schon Voll[2]), ohne daß damit mehr als eine allgemeine Typenverwandtschaft ausgesagt wäre.

f) Monumente Saveris und du Bos (Nr. 9/10), um 1430—40. Die Stoffe werden dünner die Falten spitziger, enger gereiht, der Eindruck der Zierlichkeit erscheint stärker betont.

g) Zweite Monser Gruppe: Monumente Brouselles und Hainecart (Nr. 29/30), um 1434. Der vorigen Gruppe nahestehend, doch wieder provinzieller, die Gestalten derb, die Typen mürrisch. Der Brousellesstein gibt eine deutliche Nachahmung des Saveris-Monuments.

h) Lamelin-Relief (Nr. 11). Später und qualitativ auf einer erstaunlich hohen Stufe, wie trotz der hier besonders barbarischen Zerstörung kenntlich bleibt. In den häufigen parallelen Faltenstäben, denen nur selten eine Querrichtung antwortet, und die ungeknickt in flüssigen, langgestreckten Zügen ausklingen, müßte man eine Rückkehr zum Gewandstil des Trecento erkennen, wenn nicht die scharfe Präzision, die neue Härte und Schneidigkeit der Linienführung von einer neuen Zeit Kunde gäben. An der Figur ganz rechts findet sich »das Steilgehänge schwerer Falten am vorbewegten Arm«, das nach Pinder ein Lieblingsmotiv des 15. Jahrhunderts darstellt. Die Analogie mit der Malerei offenbart sich im Lamelin-Denkmal noch schlagender als in den früheren Reliefs, und der Name Rogier van der Weyden, der schon bei Gelegenheit der Gruppe e) gestreift werden mußte, meldet sich gebieterisch.

Die Beziehungen der Tournaiser Malerschule zur Plastik sind von jeher bemerkt worden: Rogiers Vater war Bildhauer, der Künstler selbst empfing die erste Ausbildung vermutlich in der väterlichen Werkstatt und kam erst vergleichsweise spät — 1426, mit 25/26 Jahren — zu einem Maler in die Lehre, zu Robert Campin von Tournai, den die neuere Forschung mit dem Meister von Flémalle indentifiziert hat. Campin war nach urkundlichen Belegen, die Maeterlinck zusammenstellt, zugleich als Maler und »ymaigier« tätig; die gleiche Doppel-

[1]) L. Maeterlinck, Rogier v. d. Weyden sculpteur: Gaz. des beaux-arts 1901, II, p. 265, 399. Ders., R. v. d. W. et les ymaigiers de Tournai. Mémoire couronné par l'acad. roy. de Belg., Bruxelles 1900. Über Maeterlincks Hypothese wird unten im Zusammenhang gehandelt werden.

[2]) Voll, Altniederländische Malerei, p. 93.

Abb. 298. Tournai, Kathedrale, Grabrelief des Jehan du Bos, † 1438

tätigkeit will Maeterlinck für Rogier nachweisen und tut dies leider in so wenig überzeugender Weise, daß seine Hypothese der Spezialforschung von vornherein verdächtig war. Er schließt beispielsweise: Rogier wurde 1439 mit dem Bildhauer Jan van Evere zusammen beauftragt, ein Votivdenkmal in der Kirche der Récollets zu Brüssel zu errichten und zu dekorieren. Da Rogiers Lohn höher war als der des Bildhauers, beschränkte sich seine Tätigkeit vermutlich nicht auf die Kolorierung, sondern er war bei dem plastischen Entwurf der Gesamtanlage mitbeteiligt — gewiß ein Trugschluß, denn bei dem hohen Preis spielen die Auslagen für das Material der Bemalung, vornehmlich für das Gold, eine entscheidende Rolle. Der Frage, weshalb Rogier, wenn er in der Tat noch nach seiner Lehrzeit als Bildhauer tätig war, in den Urkunden beharrlich nur als »peintre« figuriert, geht Maeterlinck aus dem Wege. Und wer einmal die von Pinchart[1]) sorgsam herausgegebenen Listen von Tournaiser Bildhauern mit ihrer Fülle von Namen durchgesehen hat, dem muß es fast vermessen erscheinen, wenn gerade dem einen Rogier, dessen Persönlichkeit uns mehr oder minder zufällig ein fester Begriff ist, auch noch etwas von dem geringen Bestand ebenso zufällig auf uns gekommener niederländischer Plastik zugewiesen werden soll. Trotzdem bleibt die Richtigkeit von Maeterlincks Grundidee bestehen. Schon im Werk des Meisters von Flémalle stoßen wir vielfach auf die Absicht, mit der zweidimensionalen Fläche Skulptur vorzutäuschen: die »Dreieinigkeit« zu Frankfurt a. M. fügt sich in eine graue Sandsteinnische; auf der Sockelplatte, die die hl. Gruppe trägt, findet sich die Inschrift Sancta Trinitas unus deus« in

[1]) Pinchart, Quelques artistes et quelques artisans de Tournai: Bulletin de l'académie roy. de Belgique, LIe année, 3e série, t. IV, 1882.

Abb. 299. Mons, Ste. Waudru, Grabrelief des Guillaume de Brouselles, † 1430

gotischen Majuskeln eingemeißelt. Die Scheinskulpturen der Sta. Fè und des St. Jacobus maior auf der Rückseite der Vermählung Mariä (Madrid, Prado), die an die große burgundische Plastik anklingen, gehören zum schönsten, was der Meister schuf. Noch entscheidender zeigt sich der Zusammenhang mit der Bildnerei bei Rogier van der Weyden. Rogiers früheste Arbeit, die Grablegung im Eskurial, gibt ein Hochrelief wieder: die in einen Schrein eingestellten Figuren können ihre Bewegungen nur der Bildfläche parallel entwickeln. Rein plastisch gedacht ist auch das herrliche, von der Forschung zu wenig beachtete Diptychon des Kruzifixus mit Maria und Johannes in der Samml. Johnson, Philadelphia. Rogiers Altarwerke zeigen reichste Verwendung von Scheinskulptur; im Marien- wie im Johannesaltar bilden den Rahmen drei Bogen, die nach Art gotischer Portale in den Leibungen ganz mit plastischem Schmuck besetzt sind. Die Außenseite des Beaune-Altars will den Eindruck eines Schreins geben, den Skulpturen in zwei Etagen zieren. Die Herkunft vom Genter Altar ist unverkennbar, doch gerade bei der gleichgestellten Aufgabe wird offenbar, wieviel entschlossener Rogier die Absicht der Statuenimitation durchführt, als die letzten Endes stets malerisch konzipierenden großen Brüder von Gent — von den späteren Skulpturennachbildungen eines Dirk Bouts, Goes, Memling, Gerard David ganz zu geschweigen[1]).

[1]) Übe, Skulpturennachahmung auf den niederl. Altarflügeln des 15. Jahrhunderts. Leipziger Dissertation 1913, dazu Rez. von Gr. Ring in der Kunstchronik N. F. XXVII, 1916, Sp. 449.

TOURNAI, STE MARIE MADELEINE. VERKÜNDIGUNGSGRUPPE

Abb. 300. Mons, Kirche Ste. Waudru, Grabrelief des Jacquemart Hainecart, † 1434

Bezeichnend schon eine Äußerlichkeit: nur auf dem Beaune-Altar finden sich die gemalten Stege, die die plastische Illusion zum äußersten treiben.

Nach alledem scheint die Möglichkeit, daß Rogier in der Tat auch als Plastiker tätig war, nicht von vornherein abzulehnen, nur kann die Auswahl plastischer Werke, die Maeterlinck ihm zuteilt, keineswegs überzeugen, und auch sonst fehlt bislang ein zwingendes Beispiel. Maeterlincks Hauptbeweisstück bilden die Statuen einer Verkündigung in Ste. Marie Madeleine zu Tournai: überlebensgroße Figuren in weißem Stein, auf Konsolen stehend, die mit wappenhaltenden Engeln geziert sind, das Ganze leider durch neue Bemalung stark in seiner Wirkung geschädigt, der Kopf der Maria vollends so charakterlos idealisch, daß man geneigt ist, hier außer der entstellenden Farbschicht eine Überarbeitung anzunehmen. Im übrigen zeugen die Gestalten von hoher Meisterschaft; Verwandtschaft mit Rogier ist unleugbar vorhanden, vor allem in der Gestalt des Verkündigungsengels, der das Motiv von Rogiers Verkündigungsengel der Münchener Pinakothek — Einknicken in den Knien wie nach eiligem Lauf; zwischen den Beinen, deren Form sich durch den dicken Stoff hindurchdrückt, ein reicher Fall gleichsam mit Luft gefüllter Faltenstäbe — wörtlich wiederholt, ohne daß damit die Notwendigkeit der Identifikation erwiesen wäre. Die stilkritischen Argumente scheinen vor allem nicht stark genug, eine Urkunde zu entkräften, die sich gut zu der Verkündigung fügt (Ind. d'art, p. 26):

»Compte d'exécution testamentaire de Angniés Piétarde, veuve de Jehan du Bus (1428). Autres mises faictes et payées par lesdits exécuteurs à cause et pour deux imagènes, est

Abb. 301 u. 302
Tournai, Ste. Marie Madeleine, Wappenengel von den Konsolen der Verkündigungsgruppe

assavoir li annonciation nostre-Dame et saint Gabriel par le manière que ladite deffuncte li vola et ordonna estre faite cy en ensievant .....

A Jehan Delemer, tailleur et ouvrier d'ymages, pour sa deserte paine et travail et par marchié à lui faict d'avoir fait, taillé et ouvré lesdis ymages de blanque pierre et livré icelle comme il s'appert XXIII escus d'or .....

A Willeme du Bos, tailleur de pierres, pour avoir fait et entaillié deux capitiaux de blanque pierre et iceux assis .... au dessus desdits ymages .....

A maistre Robiert Campin pointre pour sa desserte d'avoir point de plusieurs couleurs lesdites ymages et capitiaux .....«

Die von Maeterlinck betonte Ähnlichkeit eines Votivreliefs im Musée lapidaire zu Gent mit Rogiers Gemälden bleibt im Allgemeinsten stecken, doch können leider auch die Rogier-Elemente im Lamelinstein, den Maeterlinck nicht erwähnt, nicht zur Identifizierung genügen: die Gestalt ganz zur Linken stimmt zwar im Faltenwurf (Motiv am Ärmel) wörtlich mit der klagenden Magdalena auf dem linken Flügel des Wiener Kreuzigungstriptychons überein, andere Motive jedoch erweisen sich als für Rogier fremdartig und die Gesamtwirkung ist durch die Verstümmelung zu sehr verfälscht, als daß man aus ihr bindende Schlüsse ziehen könnte.

Gerade an der Stelle, wo das Relief völlig versagt — bei den durchweg fehlenden Köpfen — bietet sich als glückliche Ergänzung ein anderes Denkmal des gleichen Kunstkreises. Das hier zum ersten Male in Proben veröffentlichte Monument kann als eines der wichtigsten unter den auf uns gekommenen Bildwerken der Niederlande bezeichnet werden; es befindet sich in der Kirche S. Vincent zu Soignies im Hennegau und stellt ein heiliges Grab (Saint Sépulcre) dar, das alte Lieblingsthema der französischen Plastik, das von den ersten Beispielen um 1420 bis zum Ende der Regierung Franz I. seine Anziehungskraft für den Bildner bewährt. Soweit ich sehe, fehlt jede Erwähnung des Soigniesgrabes in der Literatur: eine wortreiche Monographie über die Stadt Soignies [1]) übergeht

[1]) Th. Lejeune, Monographies historiques et archéologiques de diverses localités du Hainaut, III, Mons 1868. — Eine Veröffentlichung des ganzen Monuments wird Verf. in der Zeitschrift für bildende Kunst bringen.

SOIGNIES. KLAGENDE FRAUEN VON DER GRABLEGUNG

Abb. 303 u. 304. Philadelphia, Sammlung Johnson, Kreuzigungstafel von Rogier van der Weyden

das Werk mit Stillschweigen, ebenso fehlt es in den verschiedenen »Dictionnaires« des Hennegau und bei dem sonst so ergiebigen Dehaisnes. Nach Art der heiligen Gräber ist der Leichnam Christi liegend gegeben, betrauert von den heiligen Teilnehmern der Grablegungs- und Beweinungsszenen; die Gestalten haben, wenn ich mich recht erinnere, dreiviertel Lebensgröße, sie sind vollplastisch in bräunlichem (Tournaiser?) Stein ausgeführt, über dem es wie eine weiße Politur liegt, die bei den vorspringenden Stellen ausläßt, so daß die dunkle Grundfarbe hindurchscheint. Das Grab ist im Chorumgang der Kirche rechts in die Wand eingelassen, in einer stattlichen spätgotischen Umrahmung, deren reiche Krabbenbesetzung Reste von Vergoldung trägt. Vor dem Original drängt sich die Erinnerung an Rogier unabweisbar auf, eine Erinnerung, die die dürftigen photographischen Belege nur bestätigen können. Neben Äußerlichkeiten — ich weise auf die Kopftücher der Frauen, aus derbem Stoff mit kräftig gewelltem Saum, die wie in Rogiers Kreuzabnahme schwer auf den Köpfen lasten — ist der bittere und beseelte Ausdruck des Schmerzes in dieser Intensität sonst nur dem größten Tournaiser zu eigen, ebenso die Art, die Züge unter

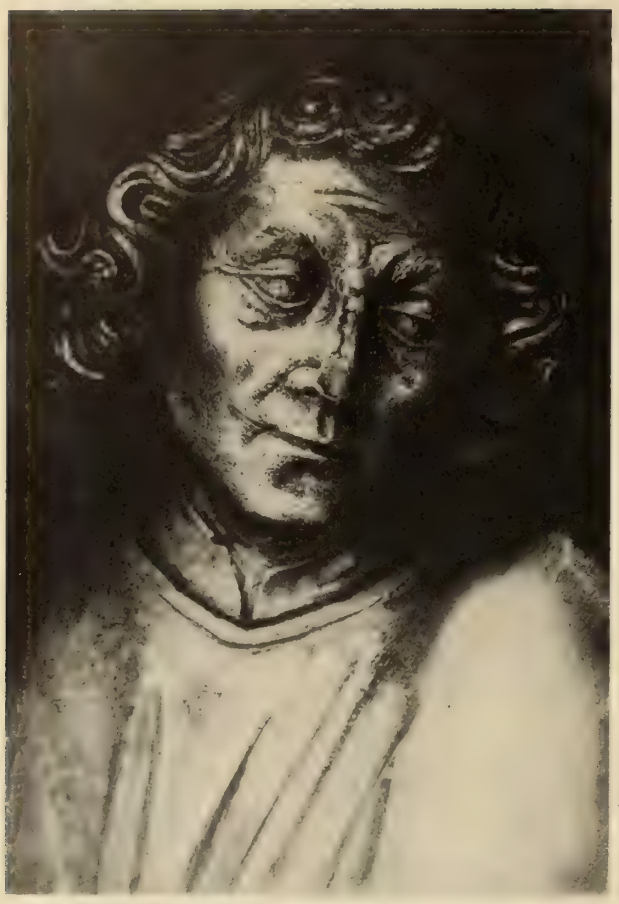


Abb. 305. Soignies, St. Vincent
Kopf des Johannes vom Heiligen Grab

Abb. 306. Soignies, St. Vincent
Maria Magdalena vom Heiligen Grab

Betonung des Zeichnerischen mit letzter Schärfe und Präzision einzugraben. Die Profillinie der Frau rechts macht sie der Magdalena der Kreuzabnahme schwesterlich verwandt, für den Johannes bieten sich die nächsten Parallelen auf den Grisaillen des Beaune-Altars. Ich möchte das Werk vorsichtig zwischen 1440 und 1450 ansetzen und annehmen, daß es in Rogiers nächstem Umkreis entstand. Das Soignies-Grab bietet eines der ganz seltenen Beispiele dafür, daß es im 15. Jahrhundert in den südlichen Niederlanden — nicht nur in Burgund — eine Plastik gab, die der zeitgenössischen Malerei an Qualität nicht nachstand, deren Denkmale nur nahezu völlig vernichtet wurden. Hier müssen die Quellen der deutschen spätgotischen Bildnerei gelegen haben, die man bisher — mit nicht ganz befriedigendem Erfolg — nur in Burgund gesucht hatte. In den Altären eines Riemenschneider, eines Veit Stoß, wirkt diese südniederländische Plastik in der Tat lebendiger fort, als in den allzu spärlich gewordenen Urbildern, unter denen das Saint Sépulcre von Soignies an die erste Stelle gerückt zu werden verdient.

Die niederländische Plastik, wie sie sich in den Monumenten von Tournai — den hand-

werksmäßigen wie den meisterlichen — darstellt, zeigt vor allem das Bestreben, malerisch zu wirken, ein Bestreben, das immer deutlicher wird, je mehr große Malerpersönlichkeiten auftauchen, mit denen es dem Bildner lohnt, zu rivalisieren. Das Hinüberschauen nach der Nachbarkunst wird am Ende der Plastik zum Verhängnis — indem sie den Maler imitieren, verlieren die Bildhauer den Sinn für die große Skulptur und im Laufe des 15. Jahrhunderts reduziert sich die belgische »Imagerie« ganz auf die Konfektion jener holzgeschnitzten »Retables«, die, malerisch konzipiert und plastisch ausgeführt, einen seltsamen und nicht immer erfreulichen Mischstil darbieten[1]). Während die Bildhauer sich um malerische Wirkungen bemühen, suchen gleichzeitig die Maler Werke der Plastik wiederzugeben: in der Nachahmung einer Reliefbildnerei, unter einem für den Maler scheinbar unerträglichen Zwange, hat Rogier van der Weyden sein Meisterwerk geschaffen. Malerei und Plastik erscheinen in den spätgotischen Niederlanden als Schwesterkünste in einem engeren Sinne, als wir es uns klarzumachen gewöhnt haben. Wenn auch nicht nach dem Vorgang Waagens das Rätsel der Brüder van Eyck von dieser Seite her gelöst werden soll, wird es gut sein, neben der einseitigen Berücksichtigung der Miniatur zur Deutung der altniederländischen Malerei in der Folge die Plastik wieder in erhöhtem Maße heranzuziehen.

[1]) Vgl. Köchlin, Gaz. des beaux-arts 1903, II, p. 392.

Abb. 307. Gesamtansicht der Abtei St. Hubert
Nach einer Zeichnung um 1650. Anonyme Lithographie von P. A. Brück (Arlon)

XII.

DIE ABTEIKIRCHE SAINT-HUBERT IN DEN ARDENNEN

Von LUDWIG PAFFENDORF und MARTIN KONRAD

Die dem heiligen Hubertus geweihte Abtei, unweit eines ehemals festen Schlosses namens Ambra, des späteren Andainum oder Andagium in den Ardennen, zwischen Lüttich und Sedan gelegen, soll im Jahre 687 auf Veranlassung Pipins und seiner Gemahlin Plectrudis durch den hl. Beregisius gegründet worden sein[1]). Die Kirche, die man heute noch an dieser Stelle sieht, ein durch seine Schönheit[2]) und seine kunstgeschichtliche Stellung bemerkenswerter Bau in spätgotischen Formen, dem barocke und neuzeitliche Restaurationen keinen Abbruch tun, war dem hl. Petrus geweiht und ist in ihren Schicksalen mit der Geschichte der Abtei auf das engste verknüpft.

[1]) Zur allgemeinen Orientierung über die frühesten Klostergründungen in Belgien vgl. Paul Clemen, Die belgischen Cistercienserbauten und die belgisch-französische Gotik: Clemen und Gurlitt, Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien, Berlin 1916, p. XV—XLI.

[2]) Délices du Païs de Liége, Lüttich 1743, III, p. 22: »De tous ces superbes Bâtimens l'Eglise est le plus majestueux. On le peut considérer comme un des plus beaux Monuments du goût Gotique.« Dazu vgl. die Ortsbeschreibung bei Merian, Topographia Germaniae Inferioris, Frankfurt a. M. 1659, S. 232 u. 233.

Im Jahre 816 wurde das Kloster Andagium durch Walcand[1]), Bischof von Lüttich, ganz und gar erneuert, befestigt und bald darauf durch Überführung der Gebeine des hl. Hubertus, dessen Legende in dieser waldreichen Gegend spielt, zu höherem Glanz erhoben. Gleichzeitig kamen Benediktinermönche[2]) aus der St. Peters-Abtei in Lüttich, die Hubertus gegründet hatte, dorthin, und das Kloster veränderte seinen Namen in den des Titelheiligen. In der Folgezeit umgab der Abt Frederic us (932—940) das Kloster zum Schutz gegen die Normanneneinfälle mit einer von acht Türmen flankierten Ringmauer. Abt Albertus II. (1027 bis 1033) baute den Chor der Kirche und das Mauerwerk des Klosters, die baufällig geworden waren, wieder auf. Unter dem gelehrten Abt Dietrich (1056—1086) wurde die Klosterkirche mit einer Krypta und mehreren Kapellen[3]) versehen, deren eine dem heiligen Grabe in Jerusalem nachgebildet war. Die Fenster der Oratorien waren mit den herrlichsten Glasmalereien durch Roger von Reims geschmückt. Aus dieser Zeit stammt auch die erste Nachricht über

Abb. 308. St. Hubert, Westfassade

[1]) Vgl. Sigeberti Gemblacensis Chronographia: Monumenta Germaniae Historica, SS. VI, p. 337.

[2]) Vgl. Bulletin de la société d'art et d'histoire du diocèse de Liége, Lüttich 1902, XIII, p. 297.

[3]) Vgl. die Chronik der Abtei St. Hubert aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, Chronicon Sancti Huberti Andaginensis: Monumenta Germaniae Historica, SS. VIII, p. 565—630. Französische Ausgabe von A. L. P. de Robaulx de Soumoy, Chronique de l'abbaye de St. Hubert, Brüssel 1847, p. 51, 53, 77, 81. Daselbst weiteres Urkundenmaterial und zahlreiche Literaturangaben, welche die Geschichte und den Bau der Abtei betreffen. Vgl. insbesondere p. 8—10: Documents inédits sur l'abbaye de St. Hubert. Die Chronique de Saint-Hubert dite Cantatorium, herausgeg. von K. Hanquet i. d. Recueil de textes pour servir à l'étude de l'histoire de Belgique, Brüssel 1906. Ein Appendix zu dieser Chronik ist die »Antiquitas Ecclesiae Andaginensis Sancti Petri«, im 17. Jahrhundert redigiert durch einen Mönch nach den Handschriften des Adolphe Happart (1535) und des Romuald Hancar (um 1630). Vgl. De Reiffenberg, Monuments pour

Abb. 309. Die Abteikirche St. Hubert von SO

ein goldenes Antependium vor dem Hochaltar, der dem Apostelfürsten Petrus geweiht war[1]). Im Zusammenhang mit diesen künstlerischen Unternehmungen wurden auch zwei prachtvolle Kreuzgänge[2]) angelegt, von denen der eine vom Außentor bis zum Hauptportal der Kirche führte. Die Steine, Säulen, Basen und Kapitelle zu diesen Bauten stammten zum großen Teile aus den Wällen von Arlon. Im Jahre 1130 unter dem Abt Robert brannte das Kloster nieder[3]). Beim Tode seines Nachfolgers Giselbert (14. September 1144) war der

servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg, Brüssel 1848, VIII, p. XXI–XXVI; 5–62. — Ferner vgl. Krollick, Die Klosterchronik von Sankt Hubert und der Investiturkampf im Bistum Lüttich zur Zeit Kaiser Heinrichs IV., Berlin 1884. — Karl Hanquet, Etude critique sur la chronique de Saint-Hubert dite Cantatorium: Bibliothèque de faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liége, fasc. X, und: Bulletin de la Commission royale d'histoire de Belgique, 5e série, XI, 1901. Godefroid Kurth, Les premiers siècles de l'abbaye de Saint-Hubert: Bulletin de la Commission royale d'histoire 1898, 5e série, VIII. — Ders., Chartes de l'abbaye de Saint-Hubert en Ardenne. Publication de la Commission royale d'histoire de Belgique, Brüssel 1903.

[1]) Robaulx de Soumoy, Chronique a. a. O., p. 54. — Chronicon S. Huberti Andaginensis: Monumenta Germaniae Historica, SS. VI, p. 579. — Karl Hanquet, Les premiers antependiums au pays de Liége: Bulletin de la société d'art et d'histoire du diocèse de Liége, 1896, X, p. 43–45.

[2]) Vgl. J. V., Notice sur Saint-Hubert: Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique (zitiert als: Congrès archéol. d'Arlon 1899) XIV, p. 162.

[3]) Antiquitas Ecclesiae Andaginensis Sancti Petri a. a. O., p. 25. — Anselmi Gemblacensis continuatio Sigeberti: Monumenta Germaniae Historica, SS. VI, p. 381.

größte Teil der Kirche wiederaufgebaut. Abt Wilhelm (1198—1212) hat diese Arbeiten tatkräftig fortgeführt: »ipse ecclesiam .... miseria usque ad pulverem humiliatam .... exoneravit et erexit ....«. Man wird annehmen dürfen, daß die Reste dieser Bautätigkeit aus der Zeit nach 1200 in den unteren Teilen des Inneren der barock verkleideten Türme zu sehen sind[1]). Nicht viel später wird das jetzt noch erhaltene Paviment der Krypta anzusetzen sein, das aus gelb, rot, grün und schwarz glasierten Tonziegeln einen quadratisch angeordneten Fußbodenbelag bildet, in dem der Mäander vorherrscht (Abb. im Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc VI, 1884—86, pl. Nr. X).

Über die Bautätigkeit der Folgezeit sind wir wenig unterrichtet, an anschaulichem Material über die Ausgestaltung von Abtei und Kirche fehlt es fast ganz. Im Jahre 1525 verwüstete eine Feuersbrunst die Abtei und zerstörte auch die Kirche so, daß Abt Nicolaus III. de Malaise alles, was noch stand, bis auf die beiden Türme abtragen ließ, Pläne für einen Neubau entwarf, die Fundamente für die prächtige Basilika errichtete, die heute noch zu sehen ist, und den Neubau bis zum Presbyterium durchführte. Hierzu berief er die besten Meister des Landes, deren Namen keine Chronik verrät. Die Steine zum Bau sollen nach dem Bericht des Romuald Hancar[2]) aus Namur und Maestricht herbeigeschafft worden sein.

De Malaise erlebte nicht die Vollendung seines Werkes; er starb hochbetagt am 19. Januar 1538. Die Grabschrift in der von ihm erbauten Krypta rühmt ihn als

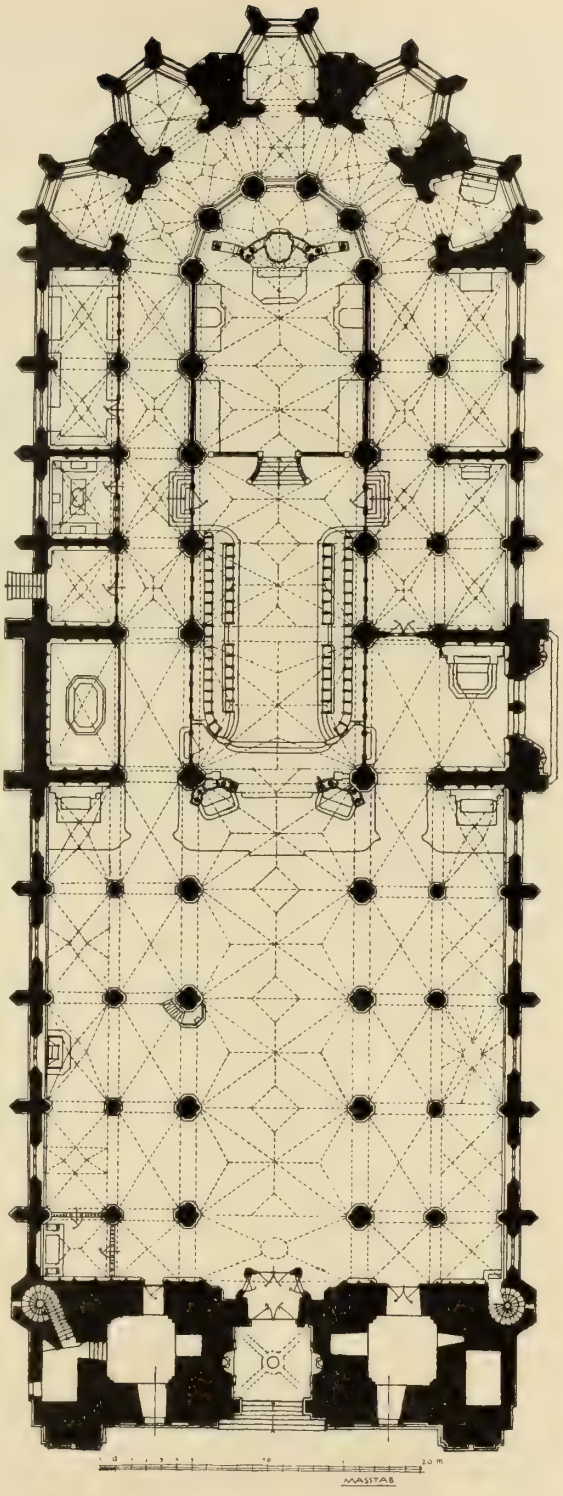


Abb. 310. St. Hubert, Grundriß der Abteikirche

[1]) Vgl. Bulletin de la gilde de St. Thomas et de St. Luc, 1884–86, VI, p. 186. — Congrès archéol. d'Arlon 1899 a. a. O., p. 159.

[2]) Die folgenden Nachrichten nach Robaulx de Soumoy, Chronique a. a. O., p. 180 ff.

Abb. 311. St. Hubert, Blick auf die Türme und die Südseite des Langhauses

»templi majori ex parte a fundamentis instaurator . . . . «. Seine Nachfolger, Jan V. de Schenmaele und Remacle de Marche haben das großzügig Begonnene fortgeführt und, wie die Chronik von St. Hubert vermeldet, zum Abschluß gebracht. Neuere Forscher wollen das Vollendungsdatum der spätgotischen Kirche weiter hinausrücken. Watelet[1]) verlegt es in das Jahr 1576 und James Weale[2]) nennt sogar die Zahl 1590. Schayes[3]) dagegen, gestützt auf die »Antiquitas Ecclesiae Andaginensis«[4]) und ebenso der Verfasser in den Bulletins de la Gilde de St. Thomas et de St. Luc[5]), dem Angaben von R.P. Goffinet zugrunde liegen, halten an der Überlieferung der Chronik fest und nennen als äußerstes Datum der Vollendung das Jahr 1564, in dem der Abt Remacle de Marche »die Perle der Äbte seiner Zeit« gestorben ist. Ihnen folgt Jules Helbig[6]): »L'oeuvre poursuivie avec persévérance, fut achevée en 1564.« Die Angabe »dimidium basilicae huius, quod ad orientem vergit« in der Grabschrift, die Jean Balla (1585—1599) Remacle de Marche und Jean Lamock (1564—1585) gewidmet hat[7]), wäre demnach als Abschluß der zweiten Hälfte der Bauarbeiten aufzufassen. Und in der

[1]) Watelet im Bulletin de la Commission royale des monuments 1861, p. 71.

[2]) W. A. James Weale, Belgium, Brüssel 1859. — Die Délices des Pays-Bas, Paris und Antwerpen 1785, IV, p. 51 und 52, sagen ohne viel Kritik: »L'Eglise Abbatiale dédiée à St. Pierre, est très-magnifique, avec un beau frontispice; elle fut achevée l'an 1694.«

[3]) A. G. B. Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique III, p. 223.

[4]) A. a. O., p. 26.

[5]) Bulletins de la Gilde de St. Thomas et de St. Luc. Lille-Bruges 1884—1886, VI, p. 181. — Daselbst eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Abtei und eine Beschreibung der Kirche mit Grundrissen etc.

[6]) Jules Helbig, L'Art mosan, Brüssel 1911, II, p. 26. — Daselbst eine kurze Beschreibung der Kirche mit Abb. auf p. 29.

[7]) Robaulx de Soumoy, Chronique a. a. O., p. 186, Anm. 1; und Congrès archéol. d'Arlon 1899 a. a. O., p. 156.

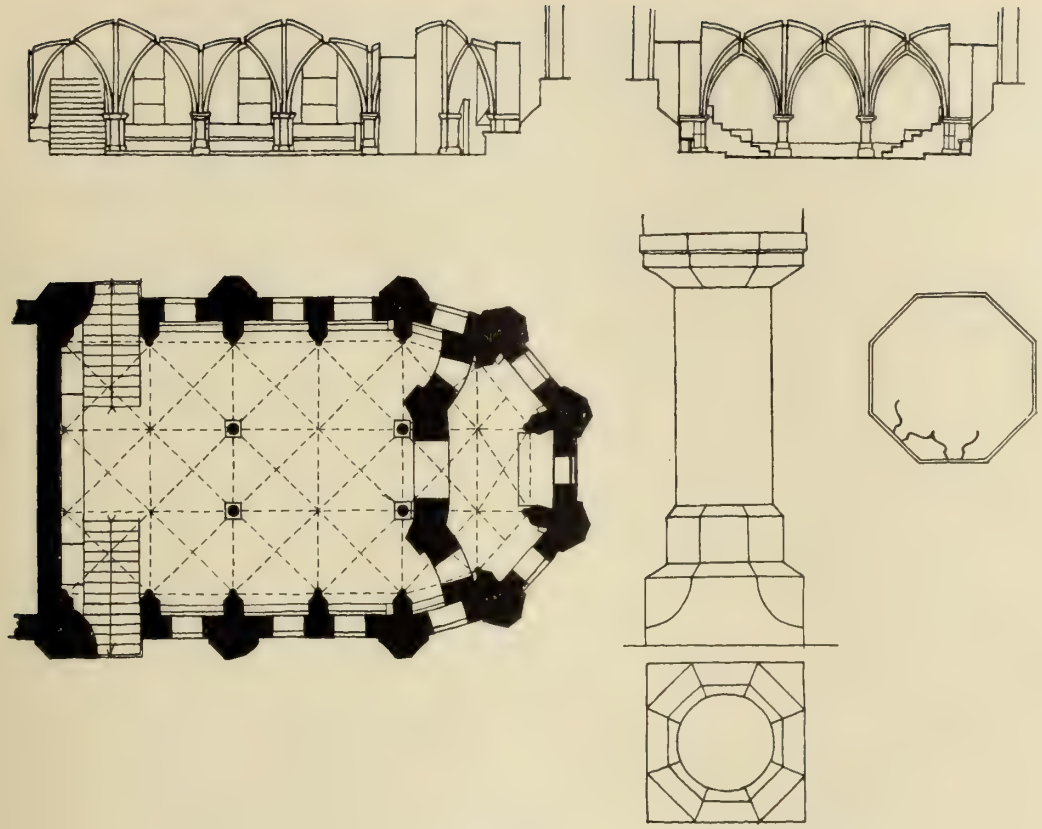


Abb. 312. St. Hubert, Grundriß, Schnitte und Details der Krypta

Tat sprechen die wie aus einem Guß regelmäßig und gleichartig durchgeführten Architekturformen des Inneren (Taf. 40 u. Abb. 310; vgl. S. 304 f., 308) für eine verhältnismäßig kurze Bauperiode. Allerdings wird man bedenken müssen, daß schon bald darauf, im Jahre 1568, die Franzosen den ganzen Bau niederbrannten; nur noch das Mauerwerk blieb stehen, Dächer, Gewölbe und Südturm waren zerstört. « Ils mirent le feu à l'église dont elle fut avec la plupart du monastère et son hospital, qui lors était au-dessus de ladite église, entièrement gastée, n'y estant resté que les murailles grandement intéressées des flammes et qui subsistent encore à présent pour rendre tesmoignage à la postérité de l'impiété de ces détestables hérétiques. C'était le 15 octobre 1568. »

Bald darauf konnte Jean Lamock die Kirche wieder neu eindecken, so daß die ursprüngliche Anlage im großen und ganzen gewahrt geblieben sein mag. Die Wölbung wurde im Hauptschiff erst 1663, im nördlichen Querschiff 1683 abgeschlossen. So lange, also fast hundert Jahre, hatte man sich mit einer flachen, weißgekalkten Holzdecke behelfen müssen. Das Datum 1576 auf einem Weihwasserbecken scheint den Zeitpunkt einer gewissen Vollendung dieser Wiederherstellungsarbeiten durch Jean Lamock zu bezeichnen. Der Südturm wurde durch Jean Balla wiederaufgebaut, mit einer hohen Spitze versehen und mit einem schönen Glockenspiel ausgestattet, aber schon im Jahre 1606 beschädigte ihn ein Sturmwind so, daß Abt Jean de Masbourg (1599–1611) ihn aufs neue wiederherstellen mußte.

Abb. 313.
St. Hubert, Blick vom Altar der Krypta auf die Eingänge

Unter Abt Fanson (1611 bis 1652) blieb in einer Feuersbrunst, die im Jahre 1635 die Klostergebäude, Silberwerk, Möbel und besonders die schöne und reiche Bibliothek vernichtete, glücklicherweise vor allem die Kirche und das Archiv erhalten[1]). Ein Jahr später wurde in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges alles, was sonst noch übriggeblieben war, durch polnische Truppen, «trouppes des Polacques» geplündert und ausgeraubt[2]). Von den Arbeiten,

[1]) Antiquitas Ecclesiae Andaginensis a. a. O., p. 49: «Tant la maison abbatial que conventuel, a estez entièrement consommé par le feu (arrivez par un cas fortuit et négligense de quelques ouvriez, sur les dix heures du soir), avec perte de tout ce qu'il y avoit dedans, tant d'argentries que de touts autres meubles de service, et principalement d'une belle et riche bibliothèque, ... et c'est encore miraculeusement que l'église, la basse cour et les archives (lesquels on at à toute force arraché du millieu des flammes), ont esté reservez . . . . . ». —

[2]) Antiquitas Ecclesiae Andaginensis a. a., O. p. 50: «Cependant y avoient des grosses trouppes des Polacques logées et séjournant bien longtemps à Bercheu, Rondu, Tilliet et Rechrival, qui courroient journellement par toute la lerre, enlevant le peu de bétaille restez, prennant les hommes prisonniers, les maltraictant et rançonnant, cherchant et trouvant presque toutes les caches des maisons où y avoit resté quelque meuble, et achevant de pillier le peut qui y estoit restez des susdits Lorrains. Après la sortie, enfin, desdits Polacques et dudit régiment, la dissenterie, la contagion et autres sortes des maladies commencèrent, causées partie par les misères et nécessitez des sujets ruinez, partie par l'infection laissée par lesdits gens de guerre. Et augmentèrent tellement, tant au bourg de St. Hubert, que par touts les villages de la terre, comme aussy au duchez de Bouillon, Bertrys et en tout le pays de Luxembourg, que plus des trois quartes des habitans en moururent, mourant aussy dans le monastère six religieux, prebstres et plusieurs autres frères oblatz et dommestiques, et plusieurs au prieurez, comme s'en suit.» Darauf folgt die Liste der Verstorbenen, p. 51: «Item, l'an 1637, le chasteaux de Chauvancy fust bruslé et démoly par les François; Orval aussi bruslez; item l'Afferté et plusieurs autres chastaux et vilages; item, Ivoy et Danvillers prinses le mesme an. Toutefoys Ivoy fut reprinse par escalade, quelque mois aprés la prinse, etc. Mais l'an 1639, Ivoy fut reprinse par les François et rasé, et l'église dudit Ivoy aussi destruicte. Item, Hesdin prins, et Brisacque en Alsace, au mesme an 1639, et le pays de Luxembourgue encor plus ruiné que devant par l'armée Picolomini, par les

ST. HUBERT. BLICK IN DEN CHOR DER ABTEIKIRCHE

die Abt Fanson an der Kirche vornehmen ließ, muß das Entfernen der Strebebogen[1]) besonders hervorgehoben werden. Wenn diese Nachricht stimmt, dann läßt sich das anscheinend verschollene Original einer Zeichnung, auf welche die anonyme Lithographie von P. A. Brück (Arlon) mit der Unterschrift: «Abbaye de St. Hubert vers 1690» zurückgeführt wird, ganz sicher in die Zeit um 1650, also ungefähr um ein halbes Jahrhundert zurückverlegen, denn das ganze spätgotische Strebesystem, Pfeiler, Bogen und Fialen, ist auf dieser Darstellung noch unberührt. Sie gibt einen Blick von NW auf Abtei und Kirche, vermittelt eine Vorstellung von dem Zustand der Kirche um die Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 307) und überliefert höchstwahrscheinlich die originale Fassung des spätgotischen Neubaues, wie ihn Nikolaus III. de Malaise und seine Nachfolger errichtet hatten (vgl. S. 307 u. 308).

Abb. 314. Lüttich, St. Martin, Hauptschiff nach O

Unter dem Abt Clément Lefebvre (1686—1727) wurde die gründliche Restaurierung, die der inneren Ausstattung unter dem Abt Maréchal (1652—1686) ein barockes Aussehen gegeben hatte, auch im Äußeren fortgesetzt und um 1700[2]) verkleidete man die spätgotische Turmseite mit der massigen Barockfassade aus Blaustein, — im großen und ganzen der heutige Zustand (Abb. 308), wie ihn bereits der Stich von R. le Loup[3]) auf der Gesamtansicht der Abtei im 18. Jahrhundert zeigt. Die hohe Steinwand, deren

Croates et autres régiments séjournants longtemps à Vans, Habay, etc.: d'où la recepte du monastère fust beaucoup détériorée.

[1]) Bulletin de la gilde de St. Thomas et de St. Luc 1884—86, VI, p. 182, 186.

[2]) A. G. B. Schayes, Histoire de l'architecture III, p. 224. — Bulletin de la gilde de St. Thomas et de St. Luc 1884—86, IV, p. 182, 186. — Congrès archéol. d'Arlon 1899 a. a. O., p. 160.

[3]) In: Les Délices du pais de Liége 1743, III, zwischen p. 16 u. 17, abgebildet bei A. Th. Rouvez, Cités et villes belges, Brüssel 1909, p. 56. — Derselbe Stich in: Vues et perspectives de toutes les villes, églises, monastères, édifices publics, châteaux et maisons de campagne du pays de Liége. Mit 230 Stichen. Bei C. Plomteux, Lüttich.

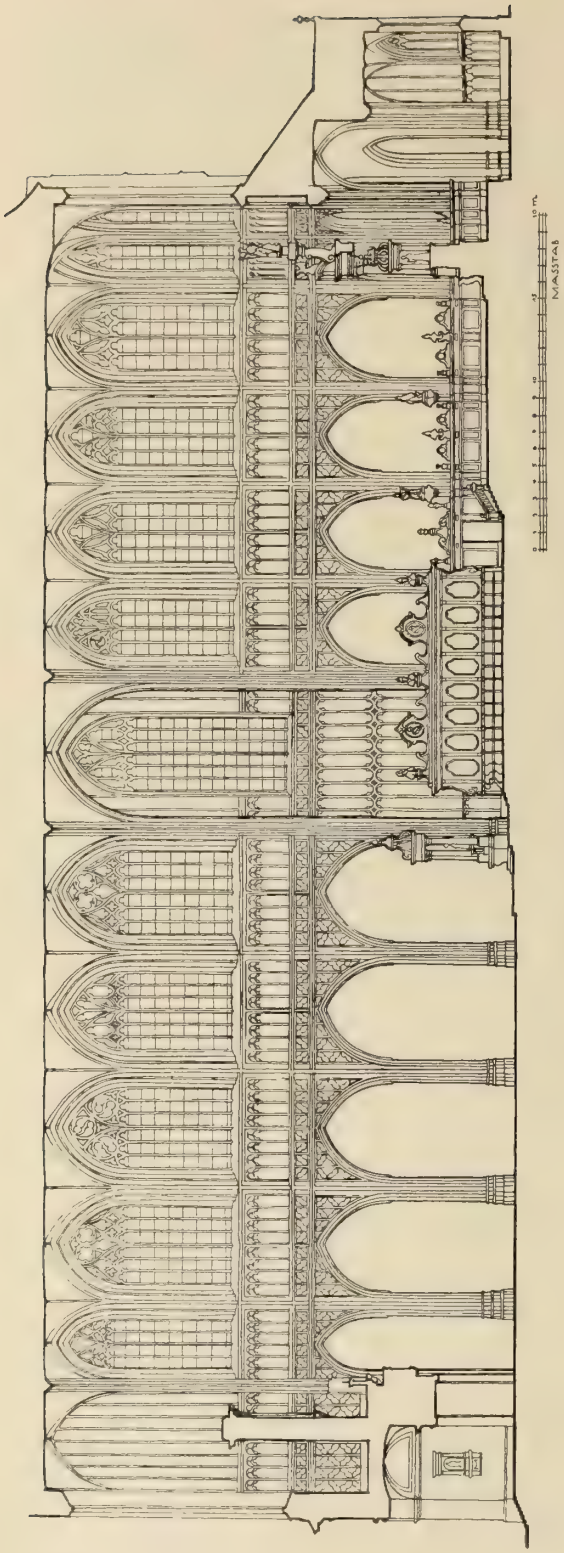


Abb. 315. St. Hubert, Längenschnitt durch die Abteikirche

Breite in einem wohlabgewogenen Verhältnis zu ihrer Höhe steht, ist mit großer Geschicklichkeit den dahinterliegenden gotischen Teilen angepaßt. Aber sie ordnet sich nicht, wie der Verfasser der « Délices » [1]) irrtümlich angibt, dem geläufigen Schema: Toskanisch, Jonisch, Komposit ein; die Reihenfolge ist vielmehr: Jonisch, Komposit, Toskanisch! Über den drei durch diese Pilasterordnung zusammengefaßten Stockwerken gehen die beiden Türme ins Achteck über. Das Erdgeschoß flankiert eine Risalit-Pfeilervorlage mit Doppelpilastern, über denen Flammenvasen auf dem verkröpften Gebälk sitzen, so daß die Treppentürmchen der alten Anlage sich dahinter verstecken (Abb. 311). Die Strebepfeiler des gotischen Baues, wie sie die anonyme Lithographie von P. A. Brück (Arlon) zeigt, sind äußerlich durch Pilaster ersetzt, die früheren Eckfialen sind zu originellen, langgezogenen, geschweiften Pfeilerendigungen geworden. Den Abschluß der Fassade zwischen den beiden Türmen bildet in gestelztem Halbrund ein mächtiges Relief mit einer Darstellung des hl. Hubertus, dem auf der Jagd am Karfreitag der weiße Hirsch mit dem Kreuz im Geweih erscheint. Darüber erhebt sich die vollplastische Figur dieses Heiligen im Bischofsornat. In den beiden Nischen des ersten Geschosses, rechts und links von den Fenstern des Hauptschiffes, sieht man die Statuen zweier Heiliger. Das im Rundbogen abschließende Eingangsportal führt durch eine kleine marmorbekleidete Halle in das Innere der Kirche.

Alle diese Wiederherstellungsarbeiten

[1]) Les Délices des pais de Liége a. a. O., p. 22.

im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts hatten trotz der Neuschöpfungen des Barock so sehr den ursprünglichen Charakter des spätgotischen Neubaues gewahrt, daß im Jahre 1743 der Verfasser der « Délices du pais de Liége », nachdem er den Franzosen den Vorwurf macht, sie hätten im Jahre 1568 Abtei und Kirche ausgeraubt, verwüstet und verbrannt, gerade weil sie die bedeutendste von allen war, — im Anschluß daran sagen konnte: « Malgré ce desastre, elle semble n'avoir rien perdu de son ancienne splendeur [1] » (Abb. 309). Darauf gibt derselbe Verfasser eine ausführliche Beschreibung der ganzen Kirche[2]), die naturgemäß den barocken Zustand vor allem im Auge hat, daneben aber als Wertung spätgotischer Architektur durch den barocken Beschauer von besonderem Interesse ist. Gotik ist für ihn nicht mehr der «stylo barbarico». Er rühmt die Kirche als eine der schönsten der Gotik (vgl. S. 292) und von der Krypta hebt er besonders hervor: « . . . . . la Voute est soutenue par une très-jolie Colonnade du gout Gotique. Ce lieu propre à exciter ou à reveiller la piété, peut avoir soixante piés de long sur quarante de large [3]) (vgl. hierzu den Grund- und Aufriß der Krypta Abb. 312).

Abb. 316. St. Hubert, Blick aus dem nördlichen Chorumgang durch das Querhaus in die Seitenschiffe

Das wiederauflebende Interesse an der Gotik und ihrem religiös-mystischen Stimmungsgehalt schon in dieser Zeit, hundert Jahre vor ihrer romantischen Reception, kann nicht als zufällig angesprochen werden. Ein Verzeichnis, das der Maler Engelbert Fisen von seinen Gemälden aufstellte[4]), nennt im Jahre 1725 von der Hand dieses Künstlers « la Grotte de St. Pierre, la chasse de St.-Hubert ». Mit der Darstellung der Legende des hl. Hubertus beschäftigt, hatte ihn offenbar der geheimnisvolle Zauber des mächtigen Kreuzrippengewölbes der spätgotischen Krypta besonders gefesselt. Und in der Tat wird auch heute noch jedes Künstlerauge durch die phantastischen Überschneidungen der Gewölberippen und das groteske Spiel von Licht und Schatten in der dreigeteilten, von sechs Säulen getragenen Halle gefangen genommen. Besonders reizvoll ist der Rückblick vom Altar im Osten auf den doppelseitigen Eingang, durch den das Licht nach innen strömt

---

[1]) Délices du Pais de Liége, Lüttich 1743, III, p. 19.

[2]) Neuere Beschreibungen im Bulletin de la gilde de St. Thomas et de St. Luc., 1884—86, VI, p. 182—194 und im Congrès archéol. d'Arlon 1899 a. a. O., p. 153.

[3]) Délices du pais de Liége, Lüttich 1743, III, p. 23.

[4]) Bulletin de la société d'art et d'histoire du diocèse de Liége, 1881, I, p. 46. — Engelbert Fisen, Historienmaler, geb. zu Lüttich 1655, gest. daselbst 1733. Vgl. Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon I, S. 535.

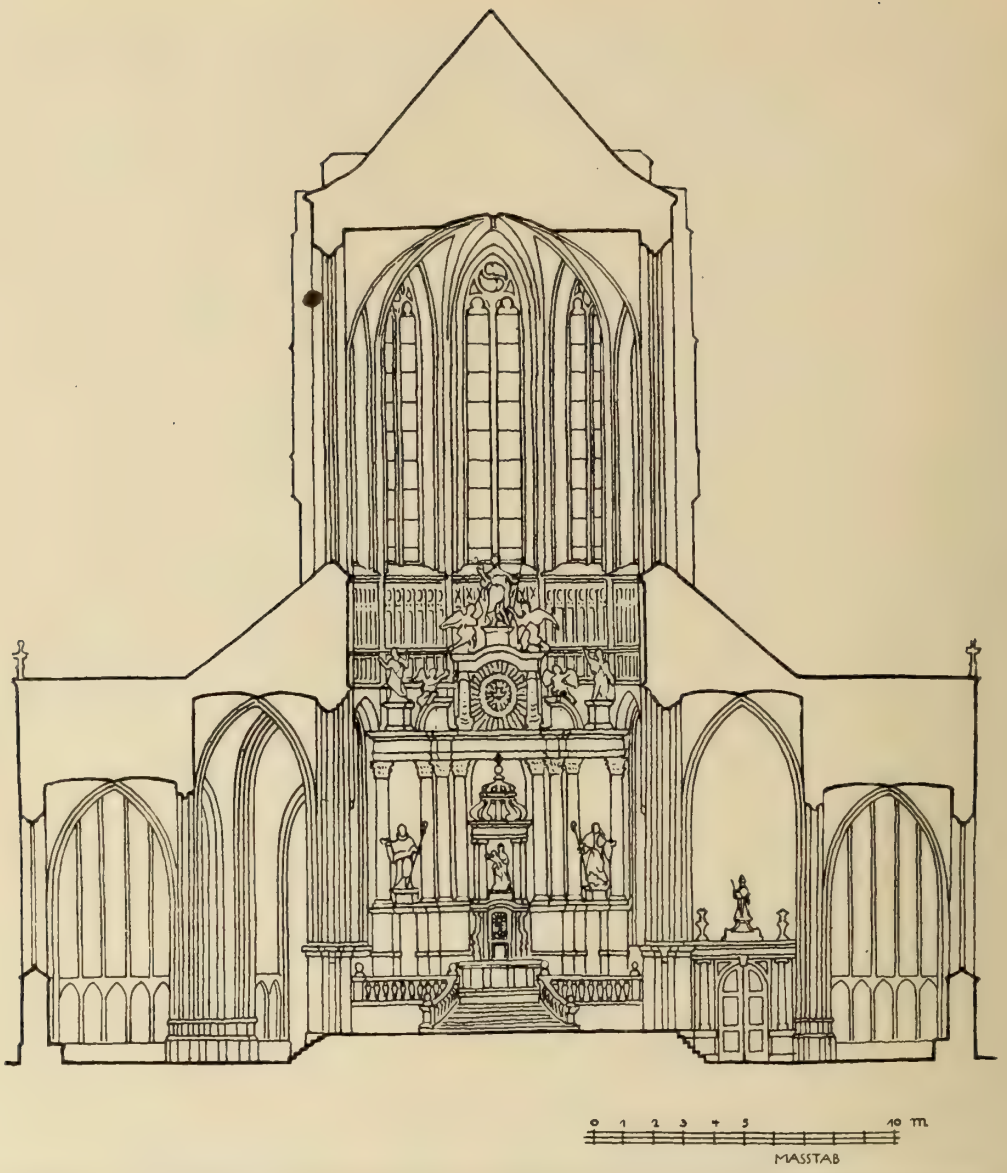


Abb. 317. St. Hubert, Querschnitt durch die Abteikirche mit dem Blick auf den Hochaltar

(Abb. 313). Kunstgeschichtlich ist dieser Teil der Kirche um so wichtiger, als man in ihm das in den vielfältigen Zerstörungen besterhaltene Beispiel der ursprünglichen Wölbung des spätgotischen Neubaues zu sehen hat. Die groß durchdachte Linienführung und die einfachen, strengen Verhältnisse dieser Krypta (vgl. den Grund- und Aufriß, Abb. 312) [1]) finden eine gewisse Parallele in dem Inneren der Martinskirche in Lüttich, deren Umbau fast gleichzeitig stattfand und im Jahre 1542 vollendet wurde (Abb. 314).

[1]) Ein älterer Grundriß im Bulletin de la gilde de St. Thomas et de St. Luc 1884—86, VI, Pl. IX. — Vgl. daselbst p. 189.

Eine Weiterbildung dieses strengen Linearismus mit besonderer Betonung der Vertikale zeigen die regelmäßig und gleichartig durchgebildeten Formen des Innern der Kirche von St. Hubert, deren abstrakte Gebundenheit durch die weiche Profilierung der Pfeiler, der Bögen, des Gewölbes und der Fischblasenmotive gemildert wird, ohne daß der Eindruck einer gewissen Starrheit oder Kühle dadurch sich verlöre.

Wenn nun auch das Gewölbe der Kirche selbst seine endgültige Vollendung erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfuhr (vgl. S. 297) und mannigfache Wiederherstellungsarbeiten und barocke Neuschöpfungen, denen seit dem Jahre 1841 neuzeitliche Restaurationen folgten [1]), das ursprüngliche Aussehen des Baues veränderten, so ist doch der spätgotische Bau, wie ihn Nicolaus III. de Malaise und seine Nachfolger in rascher Abfolge errichtet hatten, vor allem in seiner inneren Struktur unangetastet geblieben. Ein Blick auf den Grundriß der fünfschiffigen Basilika (Abb. 310) [2]) bringt das einheitlich Geschlossene der ursprünglichen Anlage zum Ausdruck. Der Chor, der einen Umgang mit Kapellen zeigt, kommt in seiner Längenausdehnung der des Hauptschiffes gleich, ein Plan, wie er dem »neuen Werk« der Antwerpener Kathedrale kurz zuvor im Jahre 1521 durch Dominicus de Waghemakere und Rombout Keldermans zugrunde gelegt worden war [3]). Das Querhaus ist gewissermaßen nur noch ein Hiatus in der Gesamtabfolge der Joche des Hauptschiffes, die es um ein Viertel ihrer Breite übertrifft. Äußerlich tritt

Abb. 318
St. Hubert, Ein Pfeiler des Hauptschiffes

Abb. 319. St. Hubert, Blick durch den südlichen Chorumgang und das Querhaus in das innere Seitenschiff

[1]) Congrès archéol. d'Arlon 1899 a. a. O., p. 160 u. 161.

[2]) Ein älterer Grundriß im Bulletin de la gilde de St. Thomas et de St. Luc 1884 – 86, VI, Pl. VII

[3]) Vgl. Belgische Kunstdenkmäler, Katalogband Antwerpen, S. 4, und M. Konrad, Antwerpener Binnenräume im Zeitalter des Rubens: Belgische Kunstdenkmäler II. — Eine Feuersbrunst, über die Guicciardini berichtet, vernichtete im Jahre 1533 dieses Werk.

Abb. 320. St. Hubert, Blick durch den nördlichen Chorumgang und auf die Reliquienkapelle des hl. Hubertus, dahinter die Holzabsperrung der Sakristei

es nicht über die Seitenschiffwände vor, nur in der Bedachung wird die kreuzförmige Anlage deutlich. Die Gesamtlänge des Innern beträgt 81,50 m, die Gesamtbreite 30,50 m, die Höhe des Hauptschiffes ca. 25 m, seine Breite 10 m, der Pfeilerabstand 7 m. Die Dimensionen sind mithin fast dieselben wie bei dem Münster zu Freiburg. Vier Joche des Hauptschiffes entsprechen vier etwas schmäleren Jochen des Chores; das fünfte kleinere Joch an der Turmseite entspricht ungefähr der Chorapsis. In den Seitenschiffen macht sich der Stützenwechsel von Pfeiler und Rundsäule bemerkbar (vgl. Abb. 316). Die äußeren Seitenschiffe laufen sich an den Querschiffwänden tot, während die beiden inneren einen Durchblick durch das Querhaus in den Chorumgang gestatten. Das Querhaus erscheint im Anschluß an den Kapellenkranz des Chorumganges gewissermaßen nur noch als Seitenkapelle, im Norden nach drei Seiten abgeschlossen, während im Süden ein Portal ins Freie führt (vgl. Abb. 310 u. 321).

Dieses Streben nach einer einheitlich geschlossenen Grundrißgestaltung, das den Hauptakzent in der Mittelachse des Baues sah, kam der deutlich fühlbaren Absicht des Barock auf Durchführung eines Einheitsraumes unverkennbar entgegen. Der hohe Chor wurde ohne allzugroße Störung des Gesamtbildes über die Vierung hinaus bis ins Langhaus hineingezogen (vgl. den Längenschnitt Abb. 315), seitlich durch das Chorgestühl — ein Werk des Guilleaume Evrard aus Lüttich — und durch schwarzmarmorne Chorschranken mit bewegtem oberem Abschluß abgegrenzt, und in seiner Erweiterung deutlich durch die beiden an den westlichen Vierungspfeilern über Eck gestellten Barockaltäre der hl. Agathe und des Rosenkranzes, die Abt Cyprian Maréchal (1652—1686) errichtet hatte, kenntlich gemacht, so daß der Blick in den Chor treffen mußte, «pour qu'on puisse voir de la Nef tout ce qui se passe dans le Sanctuaire»[1]). Die wirkungsvolle Erfassung dieser optischen Einheit, welche die beiden Seitenaltäre an den Vierungspfeilern mit dem Hochaltar, den Clement Lefevre erbaut hatte, bilden, wird durch die Erhöhung des Sanctuariums über der Krypta und durch die allmähliche Abstufung des Chores nach dem Langhaus hin, wesentlich unterstützt (vgl. Taf. 40 und Längen- und Querschnitt Abb. 315 u. 317), während die Verkleidung der gotischen Pfeiler mit mäch-

[1]) Délices du pais de Liége a. a. O., p. 22. — Ursprünglich hatte ein Lettner, den Abt Maréchal gleichzeitig mit den beiden Seitenaltären errichtete, die Lücke, die sich zwischen Chor und Hauptschiff fühlbar macht, ausgeglichen. Vgl. Gallia christiana III, p. 976 und Robaulx de Soumoy, Chronique a. a. O., S. 191.

tigen Marmorplatten bis zu einer gewissen Höhe vielleicht keine allzu glückliche Vermittlerrolle spielt — ohne jedoch störend zu sein [1]).

Es ist hier, wo es sich in erster Linie um die Darstellung des spätgotischen Baues handelt, nicht der Ort, näher darauf einzugehen, wie mit hohem künstlerischem Geschmack Spätgotik und Barock in Einklang gebracht worden sind und gerade durch die üppige Krausheit der barocken Ausstattung [2]) die kühle Geradlinigkeit des Hauptschiffes ausgeglichen wird. Aber man wird es sich nicht versagen können, darauf hinzuweisen, daß am Ende des 19. Jahrhunderts ernsthaft darüber beraten wurde, wie man diese Ausstattung durch eine »moderne« ersetzen könnte [3]).

Abb. 321. St. Hubert, Südportal

Ein Blick auf einige Einzelheiten des spätgotischen Baues mag zum Verständnis der Gesamtwirkung des Innenraumes beitragen. Die Pfeiler des Hauptschiffes erscheinen in reizvoll aufgelöster Profilierung (vgl. die verschiedenen Abb. 318, 319 u. 320); eigentümlich ist, daß das innerste Profil mit kleiner Konsole im Kämpfer des Bogens aufhört. Die Basen zeigen maßvolle Verschneidungen. Über den Arkadenbögen sind die Zwickel rechts und links zwischen den Diensten, die bis zum Boden herunterschießen, mit senkrechten Stäben und dazwischenliegendem Maßwerk verschiedenartig verziert, ein Motiv, das im Triforium seine Fortsetzung findet und die große vertikale Bewegung der Pfeiler auch in den Zwischenwänden weiterleitet. Aber auch die Wände der Seitenschiffe, des Querhauses, des Chorumganges und der Kapellen sind in entsprechender Weise von Stab- und Maßwerk übersponnen (vgl. Taf. 40 u. Abb. 316).

---

[1]) Vgl. Henry Rousseau, La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles, Brüssel und Paris 1911, p. 17.

[2]) Über die Ausstattung vgl. Les Délices du pais de Liége, III, p. 22 u. 23. — Robaulx de Soumoy, Chronique a. a. O., p. 191 - 193, 336, 337. — Belgische Kunstdenkmäler Katalogband unter: Luxemburg, St. Hubert.

[3]) Bulletin de la gilde de St. Thomas et de St. Luc 1884—86, VI, p. 189 u. 190.

Abb. 322. St. Hubert, Blick auf den Chor der Abteikirche durch den Zugang zur früheren Domäne

Dieser ungehinderte Vertikalismus, den hier und da einige Kapitälchen oder Konsolen kaum unterbrechen, findet nur schwach eine Gegenwirkung in den horizontalen Gesimsen, auffallender an den Triforien, wo sie die Wand zwischen den Arkaden und Fenstern fortlaufend in gleichartige Rechtecke zerlegen.

In der Triforiengalerie sind die mittleren Felder, soweit es die Konstruktion zuließ, nach hinten durchbrochen, während die übrigen Flächen Blendbogen zeigen. Das Claristerium ist durch breite, gutverteilte Fenster vollständig aufgelöst. Die mannigfaltigen Fischblasenmotive des Abschlusses sind von gesundem, konstruktivem Gefühl getragen. Das Gewölbe des Hauptschiffes und des Chores sowie die Rippen sind ganz in Ziegel- und Formstein ausgeführt, während die Gewölberippen der Seitenkapellen in Stein und die Flächen in Ziegelstein gemauert sind.

Eine gewisse Fortsetzung findet die lineare Aufteilung des Innern in dem Übergang zur äußeren Architektur, wie ihn das Südportal[1]) in reichster spätgotischer Ornamentierung verkörpert (Abb. 321), während im übrigen heutigentages eine allzu einfache Nüchternheit den Außenbau von St. Hubert kennzeichnet. Allerdings zeigt die anonyme Lithographie von P. A. Brück-Arlon (Abb. 307), die unseres Erachtens die originale Fassung der spätgotischen Neuschöpfung überliefert (vgl. o. S. 299), daß dieser Gegensatz von Innen- und Außenbau, der in den südlichen Niederlanden häufiger beobachtet werden kann und in dem benachbarten Lüttich an gleichzeitigen Bauten deutlich in Erscheinung tritt, ursprünglich nicht so stark ausgeprägt war. Das spätgotische Strebesystem, Pfeiler, Bogen und Fialen und nicht zuletzt die reizenden Zwiebelspitzen der Türme, die den vielfachen Zerstörungen und gut gemeinten Restaurierungen zum Opfer fielen (vgl. S. 297—301), haben ehemals ohne Zweifel ausgleichend gewirkt; dabei macht sich die Horizontale in langen Galerien und Gesimsen sehr viel stärker bemerkbar als im Innenbau.

Das Strebesystem des Hauptschiffes, dessen Bogen, wie sie noch die Lithographie von P. A. Brück zeigt, Abt Fanson um die Mitte des 17. Jahrhunderts entfernt haben soll

[1]) Vgl. Bulletin de la gilde de St. Thomas et de St. Luc, 1884—86, VI, p. 188: »Le portail sud présente une particularité curieuse: dans les gorges des pieds-droits, il y a des chapiteaux et des bases; il devait y avoir également des colonnes. Ces colonnes polygones et monolithes étaient isolées et tout a fait détachées.«

LÜTTICH. INNERES VON ST. JACQUES

(vgl. S. 299), besteht jetzt aus niedrigen, mit der Dachneigung der Abseiten ansteigenden Mauerkörpern, die einerseits in die kräftig vorgelagerten Strebepfeiler des Hauptschiffes münden, andererseits in den Streben beruhen, die die Seitenschiffmauern begleiten. Diese sind an der Vorderseite spitz abgeschrägt und endigen in Fialen, die oberhalb der Trauflinie von einer in wechselnden Maßwerkmotiven durchbrochenen Steingalerie zusammengehalten werden. Über den Fenstern der Seitenschiffe sind, zwischen den gleichfalls stark ausladenden Strebepfeilern, einfache Wimperge mit Kreuzblumenabschluß und sehr weitstehende Krabben angeordnet. Den Giebel belebt eine Mauernische, die mit einem Eselsrükken abschließt. Schräg von der Seite gesehen muß die Verbindung dieser Giebel mit den Strebepfeilern als eine höchst originelle Komposition angesprochen werden (Abb. 311).

Abb. 323. Hoogstraeten, Katharinenkirche, Blick aus dem südlichen Querschiff nach W

Im Querschiff, das an und für sich schon nicht breit ist (vgl. S. 295) und infolge seiner Höhe besonders schlank erscheint, fällt das schmale Fensterformat im Vergleich mit den Hauptschiffsfenstern, die die ganze Mauerfläche auflösen, besonders ins Auge. Der Eindruck eines starken Vertikalismus, den das Südportal mit der senkrechten Aufteilung der unteren Querschiffwand einleitet, wird dadurch noch mehr unterstützt. In diesem Zusammenhang ist es besonders bedeutungsvoll, daß die Steingalerie des Hauptschiffes, welche die Horizontallinie der Gesimse verstärkt, am Querschiff und Chor nicht vorhanden ist.

Überblickt man den Chor durch den alten Torbogen, der im 17. Jahrhundert den östlichen Zugang zur Domäne der Abtei bildete, so erhält man von der mächtigen Gebäudemasse einen überraschenden Eindruck, der durch das vollständige Fehlen des Strebebogensystems noch verstärkt wird (Abb. 322). Der polygonale Abschluß des Hauptschiffes wächst aus der breit abgewalmten Dachabdeckung des Chorumganges heraus und ruft die Erinnerung wach an romanische Vorbilder wie die Peterskirche in Sinzig oder an gleichzeitige konsequentere Weiterbildungen der nordischen Backsteingotik und der hier besonders zu nen-

nenden Liebfrauenkirche in Brügge (vgl. Abb. 71), wo auch die Chorabschlußkapellen unter das einheitliche Dach zusammengezogen werden, während sie hier mit selbständiger Bedachung auftauchen und mit ihren Kreuzdächern in die große Walmfläche des Daches über dem Chorumgang einschneiden.

Ein Seitenblick auf die ganze Kirche läßt das Aufgelockerte der Ostseite in einer gewissen Gegensätzlichkeit zu dem auch im Außenbau harmonischen Zusammenhang von Haupt- und Seitenschiffen erscheinen. Äußerlich bezeichnet diesen Trennungspunkt der Dachreiter über der Vierung, dessen Haube alle Restaurierungen überstanden hat, in der Weichheit ihrer Formen die Härten des Querschiffgiebels abschwächend und in Harmonie mit den Turmaufbauten der Hauptfassade. Wer eine Erklärung für die Diskrepanz im Gesamteindruck des Außenbaues sucht, mag sie in der Unterbrechung der einheitlichen Bauperiode finden, die als äußerste Daten die Zeit von 1526—1564 umfaßt: der Tod hatte Abt Nicolaus III. de Malaise im Jahre 1538 den Neubau, den er großzügig entworfen hatte, nur bis zum Chor durchführen lassen (vgl. S. 297). Im Innenraum, einheitlich wie aus einem Guß, in ein Netz vertikaler Linienführung eingesponnen, darf St. Hubert neben St. Martin und St. Jakob in Lüttich (vgl. Taf. 41 u. Abb. 314), die Dehio [1]) »als Belege für die Langlebigkeit der belgischen Gotik besonders bemerkenswert« findet, an erster Stelle genannt werden. Bei aller Verwandtschaft lassen sich die individuellen Besonderheiten innerhalb dieser Gruppe in der Triforiengestaltung überzeugend nachweisen. Die Reihenfolge wäre, formal betrachtet: St. Hubert, St. Martin, St. Jacob, mit anderen Worten ein Übergang von der Fläche zur Raumtiefe, wobei in dem Triforium von St. Jacob eine Erinnerung an romanische Emporenanlagen nachzuklingen scheint. Parallel mit dieser Tiefenentwicklung geht ein Abnehmen des Vertikalismus und eine zunehmende Betonung horizontaler Gliederung. Ganz allgemein macht sich ein wachsendes Streben nach Weiträumigkeit fühlbar — ohne daß man von einem spätgotischen Barock sprechen möchte: es ist eine Pathetik des Auges, nicht der Seele; mühelos, ohne Widerstand zu finden, erscheint die Renaissance (vgl. die Zwickeldekoration der Arkaden auf Taf. 40). Der gemeinsame Zug dieser Gruppe kommt ganz klar zum Bewußtsein, wenn man sie der flämischen Katharinenkirche in Hoogstraeten [2]) gegenüberstellt (Abb. 323), die im selben Jahre wie St. Hubert 1525 erbaut, dreischiffig über kreuzförmigem Grundriß und ohne Triforium, ein imposanter Backstein-Hausteinbau, ganz schlichte Formen außen wie innen zeigt — französischem Wesen fremd.

[1]) G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II, S. 195.
[2]) Belgische Kunstdenkmäler, Katalogband Provinz Antwerpen, unter »Hoogstraeten«.

XIII.

DIE BRÜSSELER TAFELMALEREI GEGEN DEN AUSGANG DES 15. JAHRHUNDERTS

Von MAX J. FRIEDLÄNDER

Der niederländischen Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts hat man viel Studieneifer zugewendet, seit längerer Zeit, da das Gefühl für die Bedeutung des Gegenstandes verhältnismäßig früh erwacht war. Die Studienerfolge reiften langsam. Der Forscher hat mit drei Hindernissen zu kämpfen. Erstens sind die schriftlichen Quellen kärglich, weil wir die Urkunden vieler Kunststätten nicht mehr besitzen, und weil der Versuch van Manders, die Überlieferung in Bezug auf die Biographien der Meister literarisch festzulegen, zu spät einsetzte, so daß sein Bericht, auf den wir angewiesen sind, nicht entfernt soviel bietet wie der Vasaris zur Erkenntnis der italienischen Malkunst. Zweitens entbehren die erhaltenen Monumente mit wenigen Ausnahmen der Meistersignatur. Drittens findet man sie, wieder mit wenigen Ausnahmen, nicht mehr an den Stellen, für die sie geschaffen worden sind, infolge der politischen Stürme und der wirtschaftlichen Wandlungen. Ihr gegenwärtiger Stand bietet dem Forscher in den meisten Fällen keinerlei Hinweis auf den Entstehungsort, und Herkunftsangaben fehlen oder sind von geringer Zuverlässigkeit.

Nur in Brügge verschafft uns die Beobachtung an Ort und Stelle ein einigermaßen befriedigendes, wenn auch keineswegs lückenloses Gesamtbild von der Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. In Gent, Antwerpen, Brüssel und Löwen ist auf diese Art wenig Anschauung zu gewinnen.

Die auf uns gekommenen Reste stehen, dem ursprünglichen Zusammenhang entrissen, irgendwo in Museen oder Privatsammlungen. Was in den letzten Jahrzehnten dem Materiale zugewachsen ist, kam zumeist aus Spanien und aus England. Die hohe Schätzung der niederländischen Malkunst bei den Italienern im 15. Jahrhundert, bei den Spaniern im 16., bei den Engländern im 18. und 19. Jahrhundert und schließlich bei den amerikanischen Sammlern, hat auseinandergerissen und durcheinander geworfen, was die Bilderstürme übriggelassen hatten.

Wie aber das Konserviertsein der Monumente an ihren ursprünglichen Plätzen der kunstgeschichtlichen Forschung zugute kommt, merkt man an den Erfolgen der lokal-

Abb. 324.
Colin de Coter, Der hl. Michael.
Bonn, Sammlung Virnich.

historischen Bemühungen in Nürnberg und in Köln, wo es ja an schriftlicher Überlieferung und an Meistersignaturen gänzlich mangelt.

Die Methode, bei dem fast völlig entwurzelten Material, hat — nach dem Vorbild Ludwig Scheiblers — alle Kraft auf die stilkritische Arbeit gesammelt. Es blieb kein anderer Weg übrig, als sozusagen im leeren Raume Stilverwandtes zu Gruppen zusammenzufügen und abzuwarten, bis daß ein Monument gefunden war, zu dem sich durch Überlieferung, Signatur oder Urkunde ein Autorname oder wenigstens der Entstehungsort feststellen ließ.

Mit Recht hat Scheibler bei seiner Doktor-Dissertation die These verteidigt: Bei der Gruppierung anonymer Kunstwerke ist nicht zu skrupulös zu verfahren. Der Rat klingt bedenklich und leichtfertig, ist aber, richtig verstanden, sehr förderlich. Die ehrbare Warnung zur Vorsicht nützt ja doch nichts, weil talentlose Leute bei höchster Vorsichtigkeit irrtümliche und verwirrende Bestimmungen treffen. Die »Kenner« aber werden, wenn sie einen falschen Weg einschlagen, was häufig vorkommt, nicht allzuweit von der Wahrheit abirren, so daß ihre Aufstellungen, auch die irrtümlichen, zu dem Aufbau einigen Nutzen stiften. Indem sie nämlich den Stein, wenn nicht an die richtige Stelle, so wenigstens in die Nähe der richtigen Stelle legen, erleichtern sie den Nachfolgern immerhin die Arbeit. Es läßt sich nachweisen, daß alle Aussagen Scheiblers, auch diejenigen, mit denen er nicht ins Schwarze getroffen hat, der Erkenntnis irgendwie zugute gekommen sind, indessen die hemmende und sterilisierende Wirkung der Leute, die ihre Unfähigkeit zur stilkritischen Ordnungsarbeit unter hochmütigem Neinsagen verstecken, überall offenbar wird.

* * *

Wie die Verhältnisse liegen, vermochte das Studium der innerhalb der belgischen Grenzen erhaltenen Kunstwerke die Geschichte der Tafelmalerei nicht ebenso erheblich zu fördern, wie die Geschichte der Baukunst, der Plastik und der Glasmalerei.

Nur wer die überallhin verstreuten Tafelbilder einigermaßen im Kopf hat, wird hin und wieder eine neue Verbindung versuchsweise herstellen können. Wenn der Kenner ausspricht, was ihm die Beobachtung als sicher oder als wahrscheinlich geboten hat, und den Grad der Gewißheit stets genau dem subjektiven Gefühle nach angibt, wird das Ergebnis zwar notizenhaft ausfallen, aber sich fruchtbar erweisen.

Die folgenden Bemerkungen mögen als ein Beispiel jener Behandlungsweise dienen, die uns auf diesem Felde weiterbringen kann.

* * *

Die Spanne zwischen 1464, dem Todesjahr Rogiers van der Weyden, und 1512, den Anfängen Bernaerts van Orley, ist für das auf Brüssel gerichtete Auge ein nahezu leerer Raum. Aus dem Schweigen van Manders können wir allenfalls schließen, daß keine hervorragende Persönlichkeit und keine Berühmtheit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Brüssel tätig gewesen sei. Wenn uns in den Antwerpener Gildenlisten — die Brüsseler sind leider nicht erhalten — mehrere Maler mit der Herkunftsbezeichnung Brüssel begegnen, namentlich zwischen 1490 und 1510, so ist ein reger Kunstbetrieb in der brabantischen Hauptstadt zu vermuten, wie auch Abflauen und Auswanderung gegen Ende des Jahrhunderts.

Die Vorstellung von der Brüsseler Kunstübung im 15. Jahrhundert wird durch den Gedanken bestimmt, daß ein Fortwirken Rogiers über seine Lebensgrenze heraus anzunehmen ist. Je reicher die Kenntnis der Monumente geworden ist, um so höher stieg der Begriff von der fast kanonischen Geltung dieses Meisters. Deshalb setzen wir voraus, daß die Stadt, wo er tätig gewesen war, für Jahrzehnte von seinem Erbe zu zehren hatte und zehrte,

Abb. 325. Rogier van der Weyden,
Mittelbild des Jüngsten Gerichts in Beaune.

und meinen, daß sein Sohn Pieter, der seine Werkstätte vermutlich fortführte, diese Erbschaft verwaltete. Von Pieters Kunstweise haben wir keine bestimmte Anschauung erlangt; sein Sohn aber und ein Enkel Rogiers war jener Goosen van der Weyden, von dessen Kunst wir eine Vorstellung zu gewinnen im Begriff stehen — dank den ebenso scharfsinnigen wie scharfsichtigen Ermittlungen Hulins de Loo[1]).

Scharf umrissen steht die Persönlichkeit Colyn de Coters[2]) vor uns, der sich mit zwei Inschriften als ein in Brüssel tätiger Maler bezeichnet hat. 1493 wird ein »Colyn van Bruesele« in die Antwerpener Gildenliste eingetragen. Man darf wohl die Identität der Maler annehmen. Damals war Colyn ein angesehener Meister, der den Auftrag erhielt, die Engel am Gewölbe der Lukaskapelle in Antwerpen zu malen. Es scheint, als ob Colyn nur kurze Zeit in Antwerpen geblieben sei. Wenigstens kommt sein Name nach 1493 in den Gildenlisten nicht mehr vor. Kein Schüler trat in seine Antwerpener Werkstatt ein. Vielleicht war er aus Brüssel gerufen worden, um jene Wandmalerei auszuführen und kehrte nach getaner Arbeit heim.

Ein Hauptwerk von seiner Hand ist uns unvollständig und in Bruchstücken erhalten. Wir besitzen von einer großen Tafel des »Jüngsten Gerichts« vier Ausschnitte, nämlich den hl. Michael in der Sammlung Virnich zu Bonn (Abb. 324), die Gruppe der Apostel und die der Seligen mit Petrus in der Münchener Pinakothek, endlich die Verdammten im Privatbesitz zu Köln. Die Vergleichung mit Rogiers Altar in Beaune liegt nahe (Abb. 326). Der Erzengel in der Mitte ist hier wie dort feierlich isoliert und säulenartig mit steilen Linien begrenzt. Die scharfen geraden Kerbungen im Gewandstoff verleihen der Figur Colyns Festigkeit und Wucht. Colyn führt die Linien in weiten, wenn auch sehr flachen Bogen, archaisierend, und verstärkt die Schatten. Er ersetzt die reine, spitze und klare Form Rogiers durch eine dumpfe, dickblütige Massigkeit von leerer Größe, indem er den Mangel an Feinheit unter starken Gegensätzen von Hell und Dunkel verbirgt.

Dieses Meisters finstere Monumentalität scheint eine Zeitlang in der Brüsseler Altarmalerei herrschend gewesen zu sein. Wenigstens kenne ich mehrere Altäre von der Wende zum 16. Jahrhundert, die, wenn nicht in seiner Werkstatt entstanden, in einem Atelier entstanden sein müssen, das viel von seiner Stilweise angenommen hatte. Ich denke hier an den Altar von Orsoy[3]), an den von Praust[4]), die schlecht erhaltenen Flügel, die kürzlich in Köln versteigert worden sind[5]), endlich an das Bild in der Brüsseler Galerie mit der Geburt und der Beschneidung Christi (Nr. 922 Katalog Wauters).

Dieser Stil greift anscheinend nach Mecheln über. Dort, in St. Rombaud, befinden sich 25 kleine Tafeln mit der Legende des hl. Romualdus (Taf. 42). In der langen Reihe, die in dem dunkeln Kirchenschiff schwer zu prüfen ist, sind mindestens zwei Stilweisen deutlich zu unterscheiden. Der mehr altertümliche Meister schließt sich eng an Colyn an, während in einigen Figuren, namentlich in Stifterporträts, die Hand des Meisters der Magdalenen-Legende sichtbar wird.

Entartet oder wie karikiert tritt uns Colyns Manier entgegen aus dem Flügelaltar der

[1]) Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XXXIV (1913), S. 59 ff. (leider ist der Aufsatz nicht zum Abschluß gediehen).

[2]) Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. XXIX (1908), S. 228 ff. u. XXXI (1910), S. 245.

[3]) Düsseldorfer Ausstellung 1904, Nr. 91, Publikation Taf. 24.

[4]) Photos Stödtner Nr. 23573, 23633.

[5]) Versteigerung Lempertz, Februar 1920, aus Schloß Thal bei Aachen.

NACHFOLGER COLIN DE COTERS, SCENE AUS DER ROMUALDUS-LEGENDE. MECHELN, ST. ROMBAUD

Brüsseler Galerie, mit der Kreuzabnahme im Mittelfelde, der Gefangennahme und der Auferstehung Christi auf den Flügeln (Nr. 82 Katalog Wauters). Die Figur der hl. Magdalena in der Mitteltafel erscheint frei kopiert nach der entsprechenden Gestalt in dem Louvre-Bilde, das Colyn signiert hat.

Einiges zur Kenntnis der Brüsseler Malkunst ist aus dem Studium der Schnitzaltäre zu gewinnen, deren Flügel ja regelmäßig mit Malwerk, zumeist mit recht grobem, ausgestattet sind. Die Brüsseler Schnitzaltäre auszusondern, ist teilweise gelungen und wird gelingen. Es fehlt nicht an zuverlässigen Anhaltspunkten, da mehrere Altäre und Teilstücke von Altären den Ortsstempel aufweisen. Brüsseler Altarwerke sind hauptsächlich in Schweden und im Rheinlande zu finden. Die vergleichende Betrachtung ihrer gemalten Flügel wird eine Vorstellung von der handwerklichen Gewohnheit und Überlieferung bieten und Schlüsse auf die in Brüssel wirkenden Kräfte gestatten.

Abb. 326. Der Meister von St. Gudule, Die Vermählung Mariä.
London, Langton Douglas.

Ein Altar in Strengnäs[1]) (Schweden) zeigt, außer der Stadtmarke im Schnitzwerk, auf dem Flügelbilde der Darbringung Christi im Tempel die Inschrift: »istud faciebatur in Bruxella«. Roosval datiert das Werk, das ich leider nicht kenne: 1480—1500.

Ein typischer Brüsseler Schnitzaltar, dem der Stadtstempel nicht fehlt, ist im April 1920 bei Lempertz in Köln[2]) versteigert worden (aus dem Besitz von Fräulein Müller in Montjoie). Er hat Bildflügel von vergleichsweise altertümlichem Charakter, nach denen man auf 1480 etwa datieren würde (das Bildwerk im Mittelschrein sieht vorgeschritten aus). In den kümmerlichen Malereien ist die Rogier-Tradition deutlich zu spüren.

In ein Brüsseler Atelier, das ungefähr gleichzeitig mit dem Colyns tätig war, erhalten

[1]) Roosval, Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen. Straßburg 1903.
[2]) Abb. im Auktionskatalog der Sammlung Dr. P. Wangemann, Nr. 2260.

Abb. 327.
Der Brüsseler Meister der Josephslegende.
Darbringung Christi im Tempel.
Brüssel, Museum.

wir Einblick beim Studium der acht Tafeln in der Brüsseler Galerie, die angeblich aus der Abtei Afflighem stammen[1]). Die Tafeln sind anscheinend Reste von zwei Flügelaltären, zu denen noch drei Tafeln — die Anbetung der Hirten, die Darstellung im Tempel und die Kreuzabnahme — gehörten, jetzt verschollene Stücke. Die Abtei Afflighem liegt bei Alost, an der Straße von Alost nach Brüssel. Die Brüsseler Herkunft wird wahrscheinlich durch die Inschrift: »B. BRUESELE« auf der Darbringung Christi im Tempel (Abb. 327). Wir erinnern uns der bestimmteren Inschriftsaussage auf dem Altar in Strengnäs — gleichfalls in der Darbringung Christi.

Wie ich vor Jahren bemerkt habe, ist der Autor der Altäre aus Afflighem derselbe, der die sorgfältiger durchgebildeten Rundbilder (Abb. 328 u. 329) mit der Geschichte Josephs im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (4) und im Privatbesitz zu Worms (2) ausgeführt hat. Ich nenne ihn den Brüsseler Meister der Josephsgeschichte und setze seine Wirksamkeit nach den Kostümen in die Zeit zwischen 1490 und 1500. Die Folge der Rundbilder soll im Besitz des Herzogs von Croy gewesen sein.

Der Meister der Josephsfolge ist nüchterner und anspruchsloser als Colyn de Coter. Seine Bilder sind hell, kahl und entschieden lokalfarbig. Seine mittelgroßen steifen, eckig bewegten Figuren zeigen einige konstante Merkmale: Die Augen stehen dicht beieinander, die alten Männer tragen schmale weiße Langbärte, die öfters unten dunkel werden. Die Hügel im landschaftlichen Grund sind weich gerundet, die Bäume haben gerade und dünne Stämme. Der Maler liebt sorgfältig gezeichnete Stadtbaulichkeiten und ist pedantisch in der Zeichnung der Brokate. Er umzieht die Nase, die Augen mit dunkeln Linien und läßt den Mund in Schattengrübchen enden. Seine Hände mit gleichmäßig dicken Fingern sind wenig beweglich.

Die Brüsseler Kunstübung wurde durch Hofgunst gefördert und durch die besonderen Ansprüche einer Hofhaltung bestimmt. Zweifelhaft ist nur, seit wann. Philipp der Schöne,

[1]) Katalog Wauters (1908), S. 215.

MEISTER VON STE. GUDULE, PREDIGT IN DER KIRCHE.
PARIS, LOUVRE

Abb. 328. Der Brüsseler Meister der Josephslegende, Esthers Fürbitte bei Ahasver (?).
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Maximilians Sohn, der Erbe der burgundischen Macht, residierte mit Vorliebe in Brüssel. Freilich währte seine Regierung nur sehr kurze Zeit. Geboren 1478, heiratete er 1496 die spanische Prinzessin und starb schon 1506 in Spanien, wohin er kurz vorher aufgebrochen war. Die höfische Kunstgattung in den Niederlanden ist die Bildweberei. Man kann behaupten: der jeweilige Großmeister des Vliesordens war der Hauptgönner der Teppichweber. Und der Vorrang Brüssels auf diesem Gebiete wird durch die Anwesenheit der Fürstlichkeiten und der die fürstliche Sitte nachahmenden Würdenträger erklärt. Ohne Zweifel gibt es niederländische Tapisserien aus der Zeit Philipps, und wenn auch kein Stück und keine Folge mit einem Auftrag von ihm verbunden werden kann, wenn auch die Brüsseler Herkunft für Webereien dieser Stilstufe nicht nachweisbar ist, so zweifle ich nicht, daß die traditionelle burgundisch-habsburgische Gönnerschaft wirksam war, auch zwischen 1495 und 1505, und daß die Brüsseler Kunst durch die Stilgesetze der Tapisserie schon damals bestimmt wurde.

Wir kennen den Namen eines Hofmalers Philipps. Es ist jener Jacob van Laethem, der

Abb. 329. Der Brüsseler Meister der Josephslegende, Joseph, Träume deutend.
Worms, Privatbesitz

1493, also im selben Jahre wie Colyn de Coter, in den Antwerpener Gildenlisten auftaucht. Wir besitzen Bildnisse des Fürsten, die vielleicht von Jacob van Laethem gemalt sind oder doch auf ein Urbild von seiner Hand zurückgehen. Auf der Toison-d'or-Ausstellung in Brügge waren nicht weniger als sechs Brustbilder Philipps in halber Seitenansicht ausgestellt (Nr. 36—41 des Ausstellungskatalogs). Abgesehen von dem Exemplar aus Wörlitz (Nr. 38), einer Kopie aus der Spätzeit des 16. oder aus dem 17. Jahrhundert, sind das Arbeiten aus der Zeit der dargestellten Fürsten, wenn auch ziemlich dürftige. Der Hofmaler, der diesen Typus festgestellt hat, scheint leer und schematisch gearbeitet zu haben. Auch Philipps Gattin wurde von diesem Hofmaler porträtiert. Als Beispiel seiner Kunst bilde ich ihr Porträt ab, das sich ehemals in London bei Sir Charles Dilke befunden hat (Abb. 331).

Bedeutender als diese Brustbilder ist der Flügelaltar von Zierickzee[1]), im besonderen

[1]) A. A. Reynen, im triptyque historique, Antw. 1887. — Revue de l'art anc. e. mod. 1908, S. 209 pp.

das Flügelpaar dieses Triptychons in der Brüsseler Galerie (Nr. 557) mit den Bildnissen Philipps und seiner Gemahlin in ganzen Figuren, in stattlich repräsentierender Form. Die Mitteltafel — in Antwerpener Privatbesitz — stellt das »Jüngste Gericht« dar. Es ist durchaus nicht sicher, daß dieser Altar eine Stiftung Philipps sei. Wahrscheinlich tritt das Fürstenpaar hier in Verbindung mit dem »Jüngsten Gericht« auf als Inhaber der weltlichen Macht. An und für sich also ist die Wahrscheinlichkeit der Brüsseler Herkunft nicht groß. Da aber die Stilaussage für Brüssel zu zeugen scheint, Auffassung und Malweise an den Brüsseler Meister der Josephsfolge erinnern, glaube ich, daß ein in Brüssel tätiger, dem habsburgischen Fürsten nahestehender Maler, vielleicht (wie man schon vermutet hat) Jacob van Laethem, das Triptychon für Zierickzee geschaffen habe. Für diese Vermutung spricht die sachkundige und genaue Darstellung von Baulichkeiten im landschaftlichen Grunde der Porträtflügel. Hinter dem Fürsten steigt eine Stadtmauer bergig schräg an, weit deutlicher noch wird die Lokalität auf der Tafel der Spanierin. Hier ist in einem ummauerten Schloßhof ein Fachwerkbau von charakteristischer Form sichtbar, der als zu dem Brüsseler Hofsitz gehörig anderswo nachweisbar ist. B. van Orley hat nämlich diese Gebäude treu nachgebildet in seiner Tapisseriezeichnung — mit der Jagd bei Brüssel — (Louvre, Photo. Giraudon Nr. 432).

Abb. 330. Brüsseler Meister 1483, Philipp der Schöne.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

Die leere und kühle Repräsentation dieser Bildflügel, die mit Routine und Sicherheit im Handwerklichen gestaltet ist, zeigt mehrere Züge, die mit Tapisseriekunst zusammenzuhängen scheinen, nämlich den Pflanzenstreifen am unteren Rande, der in Geweben dieser Zeit selten fehlt, die Freude an Brokaten, das punktierte wie gestickte Laub, und im ganzen die Hinneigung zu Schema und Ornament.

Im Louvre ist unter den namenlosen Niederländern (Nr. 2198) ein wenig beachtetes Bild zu sehen, das einen Prediger in der Kirche darstellt (Taf. 43). Links blickt man in eine Straße, die im Grunde durch eine Kirchenfassade abgeschlossen ist. Und diese Kathedrale, zu der eine vielstufige Treppe emporführt, ist ohne jeden Zweifel ein getreues Abbild von Ste. Gudule.

Von den beiden Türmen ist der zur Rechten höher als der ersichtlich unfertige linke.

(hier eine Abbildung der Mitteltafel; die Flügel sind publiziert in dem Werk über die Toison-d'or-Ausstellung (Brüssel, van Oest). — Das Mittelbild kam in Amsterdam bei Muller am 13. April 1920 zur Auktion.

Abb. 331. Jacob van Laethem (?)
Bildnis Johannas der Wahnsinnigen.
Ehemals London, Sammlung Sir Ch. Dirke.

Nun wissen wir, daß die Westfront von Ste. Gudule ihre Türme erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhielt, so daß die hier sichtbare Abweichung von dem gegenwärtigen Zustand die Bestimmung der Baulichkeit bestätigt. Mit Wahrscheinlichkeit hohen Grades betrachte ich den Maler, der die Brüsseler Hauptkirche so anschaulich und ostentativ, mit der ansteigenden Zugangsstraße, nachgebildet hat, als einen in Brüssel tätigen Meister, wenngleich ohne diesen Anhaltspunkt, also rein stilkritisch, die Lokalisierung nicht vorgeschlagen werden könnte, freilich auch keine andere Lokalisierung.

Zur Zeitbestimmung leistet das Kostüm wertvolle Hilfe. In der Kirchengemeinde sind mehrere jugendliche Gestalten mit ersichtlicher Vorliebe für modisch elegantes Kostüm gestaltet. Diese Kavaliere zeigen porträtmäßige Köpfe, während die übrigen Gemeindeglieder mit mehr typisierten Köpfen und eher phantastischer Gewandung zu ihnen in auffälligem Gegensatz stehen. Die jungen Herren tragen übermäßig lange, fast die Füße bedeckende Röcke, nadelspitze Fußbekleidung und kappenartige randlose Kopfbedeckungen. Soweit ich sehe, ist diese Tracht um 1480 in Gebrauch gewesen. In der Reihe der Bildnisse, die wir von Philipp dem Schönen besitzen, ist das älteste, das den Prinzen als Fünfjährigen (also im Jahre 1483) darstellt, vor einigen Jahren im Münchener Kunsthandel aufgetaucht (jetzt in der Johnson-Sammlung zu Philadelphia, Abb. 330). Hier trägt der Knabe eine oben gerundete Kappe mit steil senkrechter Begrenzung, während seine Kopfbedeckung in allen späteren Darstellungen etwas in die Breite geht, sich namentlich nach oben verbreitert.

Der Prediger in dem Louvre-Gemälde hat eine höhere, ebenfalls randlose Kappe auf, von einer Form, die auch in Deutschland gerade in den achtziger Jahren nachweisbar ist.

Der Meister von Ste. Gudule gibt der Szene hitziges und krampfiges Leben. Die Gemeinde reagiert auf die Worte des Predigers mit heftiger Gestikulation. Von den dicht gedrängten Köpfen ist ein jeder anders gewendet und gerichtet. Die emporfahrenden Hände mit gespreizten Fingern, sowie die ornamental geschwungenen Gewandsäume verleihen dem Ganzen turbulenten und eigenwillig persönlichen Charakter. Im einzelnen fallen an Formeigentümlichkeiten auf: die im Verhältnis zur Fingerlänge kleine Handfläche, der scharf abstehende lange und dünne Daumen, die stark betonten dunklen Augenbrauen.

Von diesem Meister kenne ich zwei kleine Bildnisse, oben gerundete Tafeln, die nach Kostüm, Formensprache und Malweise völlig übereinstimmen mit den Jünglingen in der Predigtszene. Das eine dieser Porträts befand sich bis vor kurzem im Gotischen Hause zu Wörlitz [1])

[1]) Brügger Ausstellung 1904, Nr. 143, nach einer Notiz auf der Rückseite ist das Bild in Lille gekauft worden.

MEISTER VON STE. GUDULE, FLÜGELALTAR. EHEMALS BERLIN, SAMMLUNG HECKSCHER

(jetzt vermutlich im Stadtschloß zu Dessau), das andere ist mit der Salting-Sammlung in die Londoner Nationalgalerie gekommen (Abb. 333). Durch eine äußerliche Absonderlichkeit sind die beiden Bildnisse miteinander verbunden. Hier und dort hält der Dargestellte mit beiden Händen ein herzförmiges Gebetbuch.

Das Interesse des Malers an Kirchenbaulichkeiten stattet den Hintergrund beziehungsreich aus. Auf der Dessauer Tafel (Abb. 332) blickt man links in ein Kirchenschiff, auf den Altar am Lettner. Der Lettner und der Altar sind ähnlich geformt wie in Rogiers Sakramentsaltar im Antwerpener Museum, so ähnlich, daß ein Zusammenhang angenommen werden muß. Da Rogier Stadtmaler von Brüssel war, könnten beide Maler nach einem in dieser Stadt vorhandenen Lettner, etwa dem in Ste. Gudule gezeichnet haben. In dem Londoner Bild ist links eine gotische Kirche von außen sichtbar, verständnisvoll wie nach der Wirklichkeit aufgenommen, mit einem tiefen Portal, dem zwei Frauen und ein Mann zuschreiten, rechts steil ansteigende Landschaft mit einer Mauer auf der Höhe. Man wird wieder an Brüssel erinnert, an die Gebirgigkeit dieser Stadt.

Die Malweise ist, mit schwer flüssigem Pigment, von derber Frische. Profilierung dunkler flächenhaft ausgebildeter Formen vor hellem Grund ist ein hier wie in der Kirchenszene glücklich verwendetes Mittel zu pittoresker Wirkung.

Soweit meine Kenntnis bis jetzt reicht, kann ich dem Meister von Ste. Gudule ein Altarbild zuschreiben, nämlich ein Triptychon, das ich vor Jahren in der Sammlung des Herrn Martin Heckscher in Berlin kennengelernt habe, und das nach dem Tode dieses Sammlers in Pariser Privatbesitz gelangt ist, wo es sich vermutlich noch befindet (Taf. 44). In ungewöhnlicher und breiter Auseinanderlegung ist das Thema von der Sippschaft der hl. Anna gestaltet. Die Mitteltafel besteht aus neun Feldern in drei Reihen übereinander. Außer den typischen Szenen, wie Anna selbdritt, Joachims Opfer, Begegnung an der Pforte, wird in Familiengruppen die legendarische Abstammung von der hl. Anna verfolgt. In der Ehe mit Kleophas gebar sie Maria Kleophas, mit Salome Maria Salome, welche Frauen die Mütter wurden von fünf Aposteln und von dem Evangelisten Johannes. Diese Genealogie wird mit Beischriften deutlich gemacht. Auf den Flügeln wird der Familienzusammenhang des Täufers mit Christus in Stammbaumform veranschaulicht. Links wächst der Stammbaum von einer Frau aufwärts, die als »Emeranciana« bezeichnet ist. Ihre Töchter sind Anna, die Mutter Mariä und »Emeria«. Auf dem Flügel rechts wächst der Baum aufwärts von Emeria, die mit ihrem Gatten, der anderswo Ephraim heißt, hier wohl irrtümlich »Eliud« genannt wird, den Eliud und Elisabeth gebar. Elisabeth gebar Johannes den Täufer; Eliud zeugte den Ehim, der als der Vater des hl. Servatius erscheint. Hier, rechts, kniet der Stifter in Chorherrngewandung.

Die Stilverwandtschaft mit dem Louvre-Bild ist so überzeugend, daß nicht nur die Identität der Autoren sicher wird, sondern auch annähernd gleichzeitige Entstehung angenommen werden muß. Anhaltspunkte zur Datierung sind hier aus dem Kostüm nicht zu gewinnen, weil die Tracht ins fremdartig Märchenhafte gesteigert und abgewandelt ist. Vergleichsweise altertümlich ist sowohl die Felderteilung der Mitteltafel, wie die Schriftform der Namen.

Neuerlich ist aus englischem Privatbesitz noch eine Tafel von dem St.-Gudule-Meister aufgetaucht und befindet sich zurzeit bei Mr. Langton Douglas in London. Dargestellt ist die Vermählung der Jungfrau Maria (Abb. 325). Ein unanfechtbares Merkmal des Zusammenhangs ist die Örtlichkeit rechts oben, der Platz mit dem viereckigen Stein und

Abb. 332. Der Meister von St. Gudule, Bildnis.
Dessau, Schloß.

Abb. 333. Der Meister von St. Gudule, Bildnis.
London, National Gallery (Salting-Sammlung).

der Weg zur Stadtmauer. Diese — vermutlich Brüsseler — Lokalität ist genau so auf dem Porträt der Nationalgalerie in London gebildet (Abb. 333).

Der Ansetzung — um 1480 — widerspricht nichts. Rein stilkritisch läßt sich der Meister mit keiner bekannten Stilweise verbinden und ist durchaus nicht abhängig von Rogier.

Meine Andeutungen, Hinweise und Vermutungen stecken ein Arbeitsfeld ab. Wenigstens auf dem einen oder anderen der eingeschlagenen Wege wird ein Vorwärtskommen gelingen. Eine bessere Vorstellung von der Brüsseler Kunstübung dürfte der Erkenntnis größerer Zusammenhänge förderlich werden. Wenn das Neue mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts in Antwerpen ausgebildet wurde, wenn, wie die Gildenlisten lehren, aus allen Teilen der Niederlande die Talente nach Antwerpen kamen, namentlich aus Brügge, aus Holland, aus dem Hennegau und aus Brüssel, so entsteht die Frage, was jeder der Ströme, die sich in Antwerpen vereinigten, mit sich führte. Die Brügger waren mit der Buchmalerei vertraut und vornehmlich erfahren in zarter Feinmalerei. Den Holländern war Naturgefühl und Verständnis für das Räumliche und Landschaftliche eigen. Es scheint, als ob die Brüsseler die Dekoration weiter Flächen beherrschten. Und so mag es mehr als ein Zufall sein, daß 1493 ein Brüsseler kommen mußte, nämlich Colyn de Coter, um die Lukaskapelle den Antwerpener Malern mit Wandmalerei zu schmücken.

2Bde

16811 2 Bde

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
6961
C4
Bd.1

Clemen, Paul
Belgische Kunstdenkmäler